



Revista de **FLAMENCOLOGÍA**



Volumen 31 2022

IA Tarradellas

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Volumen 31 2022



Cátedra de Flamencología de Jerez

Consejo Editorial:

Manuel Naranjo Loreto (coordinador)
Francisco Rodríguez Pereira
María Jesús Ruiz Fernández
Alicia González Sánchez
Carmen Penélope Pulpón Jiménez

Edita

Cátedra de Flamencología de Jerez

Colabora

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

Maquetación y corrección

Óscar Carrera

Impresión

Artesano de la Impresión. Jerez

Portada

“Salón de Arte Flamenco” (detalles), por Hilaire Z. Larramet, 1908.
Archivo del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

ISSN: 2530-4380

<http://revistadeflamencologia.es>

Licencia Creative Commons: Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0 ES)



SUMARIO

Editorial	5
DAVID LEIVA: Paco de Lucía: creación, evolución y su relación con América latina	7
ROSARIO RODRÍGUEZ LLORÉNS: El baile de las sevillanas en los albores del cine: escuela y tradición	25
FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ: Flamencura, duende y pureza: una red de categorías para nombrar lo sin-nombre	45
ÁNGELES CRUZADO RODRÍGUEZ: Itinerario artístico de Gabrielita del Garrotín, reina de los bailes de chufra	53
DAVID LEIVA: El flamenco en el Taller de Músics de Barcelona	87
MARÍA JESÚS CASTRO MARTÍN: El neoandalucismo como contracultura. Una revisión de la identidad andaluza en el flamenco catalán	91
 Autores	 125
Normas de publicación de originales	129

EDITORIAL

Después de varios meses de trabajo, la segunda entrega de esta nueva etapa de la Revista de Flamencología de la Cátedra es ya una realidad. Gracias al esfuerzo de la junta directiva de esta institución, en especial a María Jesús Ruiz y Manolo Naranjo, a la colaboración de Óscar Carrera, y al apoyo de la delegación territorial de Cultura de la Junta de Andalucía, la publicación prosigue su camino, ese cuyo objetivo no es otro que devolver a la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces de Jerez al lugar que le corresponde.

Seguimos avanzando y lo hacemos desde una línea de trabajo muy marcada en la que poco a poco, con permiso de la pandemia, vamos cumpliendo objetivos. Atrás queda la recuperación de los contactos con la Universidad de Cádiz, a través de un nuevo convenio de colaboración que sucede a aquel histórico de 1984 y con el que pretendemos acercarnos un poco más al mundo universitario y todas sus vertientes, en especial al de la investigación, nuestro grano de arena con el Aula de Mayores de la UCA, con quienes hemos compartido en los últimos meses experiencias reconfortantes y nuestro afán por reconocer a todas y cada una de las personalidades que han dedicado su vida a defender y promover el arte jondo.

También hemos retomado los contactos con el Festival de Jerez, una muestra muy vinculada a la Cátedra desde sus inicios en 1997, tratando de acercar nuestra cultura local, con la conferencia «El baile de Jerez», a la ciudad.

Dentro de esta hoja de ruta no hemos olvidado a la Semana Santa, tan rica y particular, entregando a Ana María La Jerezana el título de «Saetera mayor de la Semana Santa» y honrando, con el apoyo de la delegación de Igualdad del Ayuntamiento y el trabajo de Patricia Noelia Moreno, a todas esas mujeres que han hecho grande a la saeta en Jerez gracias al acto «Mujer y Saeta, en femenino».

Sin pausa y con las ilusiones intactas, seguiremos poniendo en valor el trabajo bien hecho, como el que nos han ofrecido cada uno de los participantes en este nuevo número de la Revista de Flamencología. Su dedicación y su compromiso con esta institución ha sido desde el primer momento un factor fundamental, detalle que desde la Cátedra agradecemos de todo corazón.

PACO DE LUCÍA: CREACIÓN, EVOLUCIÓN Y SU RELACIÓN CON AMÉRICA LATINA

DAVID LEIVA

Resumen. Los discos *Dos guitarras flamencas en América Latina e Hispanoamérica* fueron dos de los primeros trabajos de estudio de Paco de Lucía con su hermano Ramón de Algeciras. La versatilidad de la guitarra española para adaptar músicas americanas y la predisposición de ambos guitarristas hacia la búsqueda de nuevas líneas de investigación hacen de estas adaptaciones un nuevo discurso para la música flamenca. El viaje musical que realizan los hermanos de Algeciras por el folklore y la música popular, a través de arreglos sobre piezas, permite al oyente hacer una representación de países como México, Cuba, Brasil, Chile, Paraguay, Venezuela, Perú o Argentina. Ambos guitarristas llevaron al terreno del flamenco diferentes temas populares y de autor, logrando otra perspectiva musical, creando, así, nuevas adaptaciones y un nuevo camino del repertorio a dúo para guitarra flamenca. Paco de Lucía durante toda su vida tuvo una relación muy estrecha con América Latina, siendo esta una de sus principales fuentes musicales.

Palabras clave: Paco de Lucía; flamenco; transcripción; guitarra flamenca; música latinoamericana.

Abstract. The discs *Dos flamenco guitars in Latin America and Hispano America* were two of the first study works of Paco de Lucía with his brother Ramón de Algeciras. The versatility of the Spanish guitar to adapt American music and the predisposal of both guitarists towards the search for new lines of research make these adaptations a new discourse for flamenco music. The musical journey made by the Algeciras brothers through the folklore and popular music, through arrangements on pieces, allows the listener to make a representation of countries such as Mexico, Cuba, Brazil, Chile, Paraguay, and Venezuela. Both guitar players took different popular and author's themes to the field of flamenco, achieving another musical perspective, thus creating new adaptations and a new path from repertoire to duo for flamenco guitar. Paco de Lucía during all his life had a very close relationship with Latin America, this being one of his main musical sources.

Keywords: Paco de Lucía; transcription; flamenco; flamenco guitar; Latin American music.

1. Introducción

Antes de Paco de Lucía, el flamenco era concebido como una tradición popular que se transmitía de una generación a otra, muy ligada a valores que se enseñaban de manera oral mediante códigos musicales; por lo tanto, había unos esquemas preestablecidos. A medida que se desarrolla la vida artística de Paco de Lucía y va realizando giras y conciertos por diferentes países de América Latina, fue despertando su subversión hacia las estructuras preestablecidas, y en ellos fue encontrando otros géneros musicales, que le permitieron aprender nuevas técnicas y armonías. Tal como se expone en este artículo, estos aprendizajes lo llevaron a introducir transformaciones en el ritmo, como los contratiempos, figuraciones rítmicas y asentamientos del compás; así como en las armonías y melodías, además de la incorporación de instrumentos como el cajón peruano, que le darían una característica particular al flamenco (Gómez, 2011).

Se comentarán algunas piezas relevantes de su extensa obra, en las que se percibe un interés por los ritmos e instrumentos latinoamericanos. Entre las obras musicales de Paco de Lucía se encuentra la pieza brasilera «Tico, tico», que se analiza como un ejemplo de transcripción. En este artículo se muestra la relación musical de Paco de Lucía con América Latina, y como ejemplo de análisis musical se usará la partitura de la obra «Tico, tico». Con la transcripción de la adaptación que hizo Paco de Lucía como herramienta de análisis, podremos conocer las características más relevantes que empleó el artista en la ejecución de esta obra sudamericana.

1. La vida artística de Paco de Lucía

La historia del flamenco tiene aproximadamente doscientos años, pero en su evolución destaca el guitarrista Paco de Lucía, quien consiguió, mediante cincuenta años de carrera, revolucionar todo un género musical (Clemente, 2010), agregando instrumentos de viento (la flauta o el saxofón), el cajón y el bajo eléctrico (Zagalaz, 2012). Su nombre verdadero es Francisco Sánchez Gómez y desde niño estuvo familiarizado con el flamenco, ya que su padre también tocaba la guitarra y la bandurria. Antonio Sánchez Pecino, padre de Paco de Lucía, fue su principal guía en el flamenco y su hermano mayor, Ramón de Algeciras, le enseñó a dar los primeros rasgueos en la guitarra. No obstante, Paco se autoexigió y trabajó duro desde la infancia, comenzando el

aprendizaje de la guitarra flamenca a los 6 años (Fernández y Tamaro, 2004).

Paco de Lucía tiene una discografía que ha marcado un antes y un después dentro del género flamenco, por lo que su trayectoria puede dividirse en dos momentos discográficos. En el primero, que abarca entre 1964 y 1972, su estilo es muy personal pero arraigado en la estética tradicional. El guitarrista quería impresionar técnicamente dando velocidad a sus piezas, y, aunque tenía gran influencia del Niño Ricardo, modificaba algunas de sus falseatas creando así sus primeras composiciones (Bethencourt, 2019). Su primer disco en solitario se grabó en 1967 con *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*. Después del encuentro con Sabicas, tomó diferentes caminos dentro de la composición flamenca: el guitarrista algecireño creó su propio estilo, dejando para la historia composiciones de gran riqueza como las «Guajiras de Lucía», «Recuerdo a Patiño» o «Llanto a Cádiz», piezas incluidas en los álbumes: *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (1967) y *Fantasía Flamenca* (1969).

Su segundo momento comienza en 1973, con el disco *Fuente y Caudal* (1973). Sus composiciones son más complejas y piensa más en transmitir que en impresionar. La pieza que da nombre al disco es una taranta, con la cual marca un nuevo rumbo de composición guitarrístico convirtiéndose en una pieza clave para el desarrollo de este palo. En este disco está incluida la rumba «Entre dos aguas», la cual le dio la fama mundial. Con el álbum *Almoraima* (1976) mostraba su voluntad de cambio, dando nuevos argumentos para la evolución del lenguaje musical flamenco. Con este trabajo hizo de unas bulerías un tema atractivo y comercial, dando continuidad a su primer éxito sin defraudar al público flamenco. Con este trabajo se intuye que el guitarrista necesitaba un nuevo camino, el cual era formar su propio grupo. En 1979 se adentró en la fusión con el jazz, creando una etapa única para la música moderna junto a Larry Coryell, John McLaughlin y Al Di Meola (Leiva, 2021). Con la guitarra como protagonista, realizó grandes trabajos discográficos como el disco *Friday night in San Francisco*, el cual vendió más de un millón de ejemplares (Fernández y Tamaro, 2004), e hicieron giras inolvidables para el público. Con Chick Corea al piano, realizó una fusión entre géneros musicales e instrumentación, una combinación de piano y guitarra única en la historia de la música. A través del famoso sexteto, formado en 1981, creó el concepto actual de grupo flamenco, con Jorge Pardo, Carles Benavent, Rubem Dantas y sus hermanos Ramón de Algeciras y Pepe de Lucía, a los que se uniría más tarde el bailar Manolo Soler. De esta formación salieron los trabajos discográficos *Sólo quiero caminar* (1981), *Live... One Summer Night* (1984) y *Live in America* (1993), dando una nueva vuelta a la evolución del flamenco. La formación duró varios años y su inquietud artística le llevó a formar un trío de guitarras con su sobrino José

María Bandera y con Juan Manuel Cañizares. El trabajo discográfico *Siroco* (1987) marca otra etapa importante, pues mezcló de una forma sublime la técnica, la creatividad y la transmisión. Utilizó mucho más la dinámica y las composiciones estuvieron muy bien estructuradas. Este es para muchos su disco culmen: aún no se ha podido ir más allá en el terreno del virtuosismo. El biógrafo Juan José Téllez lo califica como su «testamento técnico» (Téllez, 2015), una revisión de sí mismo capaz de abrumar a los mejores guitarristas del mundo. Realizó un homenaje a su madre en 1998, con el álbum *Luzía*, mostrando una madurez compositiva e interpretativa excepcional; uno de los discos más emotivos del guitarrista andaluz. En esa época rehízo su grupo incorporando nuevos artistas: el percusionista Israel Suárez «El Piraña», el guitarrista Juan José Heredia «Niño Josele», el bajista Alain Pérez, el armonicista Antonio Serrano y las voces de Duquende, La Tana y Montse Cortés. Con *Cositas buenas* (2004) empieza la etapa del nuevo flamenco, prioriza el compás y descubre con la técnica de ligados nuevos fraseos para sus composiciones. Deja a un lado el virtuosismo y se centra en la creatividad, transmisión e interpretación. Este disco sigue siendo la pauta para el desarrollo musical del flamenco actual. La forma de tocar, de componer, de incorporar nuevos matices, convierte al guitarrista y compositor en un artista que ha marcado diferentes etapas musicales. Pocos músicos han investigado tanto como lo hizo Paco de Lucía; partía del flamenco tradicional y fue llegando a diferentes géneros musicales descubriendo ritmos que enriquecieran al flamenco y lo hicieran evolucionar. Estuvo en contacto con la música moderna, con el jazz, la música latinoamericana, la música española, el folklore, la música clásica, la copla y la electrónica (Leiva 2021). El último disco fue póstumo y se titula *Canción Andaluza*, de 2014. En total Paco de Lucía realizó más de treinta discos, entre recopilatorios y de estudio. También colaboró con más de cuarenta artistas, por ejemplo, con Pedro Iturralde, Chick Corea y Larry Coryell (Fernández y Tamaro, 2004).

La obra musical del guitarrista se ha descrito de muchas formas: de una forma poética (Grande, 1998), antológica (Núñez y Gamboa, 2003) o incluso biográfica (Téllez, 2015), pero no se ha profundizado en el análisis de sus obras desde estas tres perspectivas, teniendo en cuenta las transcripciones de sus composiciones, como sí se ha hecho con algunos guitarristas como Sabicas, Niño Ricardo, etcétera (Torres, 2005), o analizadas desde una perspectiva cultural y etnomusicológica de guitarristas flamencos de la generación post-Paco de Lucía (Bethencourt 2011).

2. Recursos armónicos utilizados por Paco de Lucía

Paco de Lucía fue uno de los principales artífices de la evolución armónica/melódica de la guitarra flamenca. Incorporaba escalas que no se habían empleado nunca en el mundo del flamenco. En esto tienen mucho que ver el jazz y otros géneros musicales que ofrecieron al guitarrista-compositor elementos armónicos y melódicos que le servían de inspiración para el desarrollo creativo de sus piezas flamencas. A continuación, se presentan en una tabla algunos ejemplos de los recursos armónicos que empleaba Paco de Lucía para poder apreciar los cambios

Tabla 1.

Inicio artístico o primera etapa	
Recursos	Empleados en:
Toque por medio o Modo flamenco en La	Bulerías, tientos, soleá, siguiroiya, tangos.
Toque por arriba o Modo flamenco en Mi	Soleá, fandangos, malagueña.
Tonalidad Mayor	Alegrías, guajiras, zapateado.
Tonalidad menor	Alegrías y farruca.
Scordatura¹	En los palos troncales no existía, a excepción de la rondeña o las alegrías (<i>Mi inspiración</i> , 1969) o Farruca (<i>Farruca de Lucía</i> , 1972) con la 6ª cuerda en Re.
Acordes con tensiones, inversiones y disposiciones	La mayor parte de los acordes utilizados son triadas o cuatríadas (7ª menor), apareciendo en ocasiones acordes por quintas, recurso muy utilizado en el rock.

¹ Término empleado en relación con los instrumentos de cuerdas pulsadas o de arco. Se refiere a una afinación en la que una o más cuerdas se afinan a alturas diferentes a las normales.

Tonalidad mayor al menor (homónima) como del menor al mayor, del modo flamenco al mayor o menor y al contrario	• <i>Recuerdo a Patiño</i> (1967 - Mi menor y una modulación a Mi M) • <i>Mi inspiración</i> (1969 – Inicia en Re Mayor y pasa a Mi menor para volver a Re Mayor acabar la pieza en Re menor) • <i>Barrio La Viña</i> (1972– Inicia en Mi Mayor y cambia rápidamente a Mi m y vuelve a Mi M y finaliza en Mi m)
Improvisación y estribillo dentro del flamenco	• <i>Rumba Improvisada.</i> (1972) Inicio de la improvisación melódica. • <i>Entre dos aguas.</i> (1973) Pieza clave que inicia el nuevo camino de la improvisación melódica dentro del flamenco, incorporado desde una visión jazzística.
Improvisación y estribillo en una bulería	<i>Almoraima.</i> (1976) Pieza en Modo Flamenco en La, incorpora un estribillo y una improvisación por primera vez en una bulería.

Tabla 2.

Segunda etapa	
Recursos	Empleados en:
Tonalidad en mayor y menor: cadencias bVI – V-I	Se utilizan por primera vez; en muchas de sus obras a partir del disco «Almoraima».
Tensiones utilizadas saliendo de las triadas y cuatríadas de la primera etapa	Acordes con 7ª Mayor, con 9ª, con 6ª/9ª, con sus 4 o sus 2, con 11ª o 13ª. A partir del disco «Solo quiero caminar» se aprecia esta nueva riqueza armónica.
La cadencia II7-v7 – I	<i>La Tumbona</i> . (1981) A partir de esa época busca nuevas fórmulas de cadencias y resoluciones dentro del Modo Flamenco.
II y III grado convertidos en acordes menores	En los fandangos <i>Montiño</i> (1981) encuentra con el II y III grado menor un color diferente hacia el I grado.
El dominante del bVII (V7/bVII), muy empleado en el blues	En diferentes obras usaba esta progresión de paso para enriquecer las cadencias.
Alteración de grados y medios tonos descendentes rebajados apareciendo con 7ª menor y 7ª Mayor o incluso con acordes disminuidos	<i>Monasterio de sal</i> . (1981) Cadencias usando acordes cromáticos de paso entre diferentes grados.
El V grado rebajado dentro del modo flamenco	Recurso armónico usado desde los años 70. Se puede considerar este acorde como un V rebajado de la escala. • <i>Cepa Andaluza</i> (reemplazando al acorde de dominante del II) • <i>Tientos del Mentidero</i> (como una apoyatura melódica).

**Escalas: frigia, tonal, armónica,
disminuida, menor melódica**

En diferentes obras.

De esta manera puede observarse que, en los primeros años de su carrera artística, Paco de Lucía seguía lo aprendido de sus maestros (Vargas, 2014), pero a partir del año 1972 se originan cambios en la armonía al incorporar elementos del jazz o música latinoamericana en su música. Especialmente, es muy característico el empleo de tonalidades que no se usaban hasta el momento en el flamenco, las secuencias, la alteración de grados y de medios tonos descendentes rebajados, entre los que es muy frecuente el V grado rebajado. Su obra más representativa es *Sólo quiero caminar* (Leiva, 2021). Este desarrollo armónico lo han continuado guitarristas como Tomatito, Gerardo Núñez y otros que le han sucedido. Partiendo de ello han incorporado nuevos detalles en la armonía, nuevas afinaciones y tonalidades nuevas como la que introdujo Vicente Amigo en su soleá por bulería *Reino de Silia* (1991) compuesta en Modo Flamenco en Re#.

3. La relación de Paco de Lucía con la música latinoamericana

La música latinoamericana ha constituido un valioso aporte a la música universal y ha sido fuente de inspiración para compositores europeos y de todas partes del mundo (Castro, 1994). Muchos otros se han sentido identificados con esta y la han difundido tanto en su país de origen como alrededor del mundo a través de sus conciertos y trabajos discográficos; incluso han incorporado instrumentos a su estilo musical, como lo hizo Paco de Lucía con el cajón peruano.

El guitarrista algecireño realizó arreglos de piezas populares y de autores representativos en América Latina, como el tema brasileño «Tico, tico», compuesto por Zequinha de Abreu (1917), y estas pasaron al terreno del flamenco encontrándose con otra perspectiva musical mediante nuevas adaptaciones y originando un nuevo camino del repertorio a dúo para guitarra flamenca. La versatilidad de la guitarra española en manos de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras se crece cuando estos adaptan músicas americanas y buscan nuevas líneas de investigación para obtener un nuevo discurso en la música flamenca. Entre los arreglos realizados por los hermanos se encuentran piezas de países como Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México, Paraguay, Perú y Venezuela (Torres, 2015). Por ello, se observa una relación musical entre el artista y América Latina. Esta modalidad de guitarra flamenca de concierto a dúo no la iniciaron ellos, sino Sabicas y Mario Escude-

ro. Estos guitarristas grabaron varios discos desde Nueva York, con carácter flamenco y de música popular, entre los que se encuentra *Viva flamenco!* (1960); fueron una referencia para muchos, sobre todo para Paco de Lucía que los conoció durante uno de sus viajes en 1963 a la ciudad de los rasca-cielos con la compañía del bailarín José Greco. El bailaor contrató al niño de Algeciras como tercer guitarrista de su compañía para realizar una gira por Estados Unidos (Pérez, 2005). Su participación en las giras que realizó junto a José Greco le permitió ampliar su conocimiento técnico y conceptual de la guitarra. Más tarde, acompañó de gira al maestro bailaor Antonio Gades y esto permitió a Paco acercarse a otros géneros musicales, además de su aprendizaje a nivel rítmico.

En 1971, en una entrevista de José Luis Rubio concedida para la revista *Triunfo*, Paco de Lucía expresó:

Cuando tenía quince años me fui América [sic], y allí oí a Sabicas y a Mario Escudero, y me di cuenta de que existía otra manera de tocar. Al principio no la podía comprender, y mi propia tradición me impedía aceptarla. Fue como un «shock». Pero gracias a los consejos de Sabicas volví a empezar por el principio y a crear cosas nuevas. Esto fue la piedra de toque para que yo hiciera mi escuela y llegara a ser lo que soy hoy. Yo quiero mucho al flamenco y creo que estoy capacitado para hacerlo evolucionar.

En esta entrevista, el guitarrista y compositor relata su descubrimiento y reacción a otras formas de tocar la guitarra, gracias a la guía de Sabicas y a Mario Escudero, y cómo esto lo llevó a mirar más allá de la composición y el toque, centrándose en la evolución del flamenco a través de la creación de su propia escuela.

Uno de los países que visitó en la gira con Antonio Gades fue Brasil; la bossa nova y su condición armónica tendrían cabida en sus composiciones, que hasta el momento estaban aún limitadas por la métrica tradicional (Núñez, 2016). Con cada país que visita, Paco de Lucía incorpora nuevos recursos musicales al flamenco; su música iba evolucionando de acuerdo con las realidades sociales que iba visitando y que permitieron incrementar su creatividad.

En las entrevistas, Paco de Lucía dejaba entrever que su relación con América siempre era muy enriquecedora, dado que el público expresaba de manera abierta lo que sentía al escuchar su música. Esto puede constatarse en la entrevista publicada en 2014 en *Europa Express*, donde se presenta:

Me gusta tocar en América, porque la gente es muy efusiva. A los artistas que estamos llenos de miedo e inseguridad nos gusta tener una respuesta en la que el público te diga lo que siente (Europa Express, 2014).

A través de Paco de Lucía, el flamenco tuvo influencias de fuentes musicales americanas que le permitieron transformar ritmos, melodías, armonías y arreglos instrumentales, que se emplean en el acompañamiento al cante y en las composiciones, hasta la actualidad.

4. El cajón peruano

El cajón es un instrumento musical de origen afroperuano, ya que proviene de la provincia de Ica, al sur de Lima, en la que predomina una población de origen africano. En esta región es un instrumento indispensable para acompañar la música criolla y la música negra de la costa, como, por ejemplo, la zamacueca, el vals, el panalivio o el festejo; además, se utilizaban para improvisar sones y ritmos (Torres, 2015). El cajón fue popularizado en todo el mundo, gracias al flamenco y la música afrolatina-caribeña. Se tienen datos documentados de su existencia desde mediados del siglo XIX.

En una de sus giras por el Perú, a finales de los años 70, Paco de Lucía asiste a una fiesta en la Embajada española de Lima y conoce al percusionista Ciatro Soto, quien acompañaba a la cantautora Chabuca Granda. Soto le vendió un cajón y, pensando en diseñar un grupo de flamenco que tuviera una semejanza a los combos del jazz latino, Paco de Lucía le solicita a su percusionista brasileño, Rubem Dantas, que aprendiera todo lo relacionado con el cajón. El percusionista peruano Pepe Ébano, con el cual grabó el famoso tema «Entre dos aguas», decía que entre los años 1967-1969, cuando estuvo con el artista grabando algunos temas hispanoamericanos, le enseñó el cajón, pero, en ese momento, el instrumento no le llamó mucho la atención. Sin embargo, en 1981 se incorpora, por primera vez, el cajón en una grabación: el disco *Sólo quiero caminar*. Desde entonces, este instrumento es uno de los más importantes del flamenco; incluso otros géneros musicales lo han incorporado y normalizado (Leiva, 2020; Torres, 2015). El cajón, a nivel rítmico, permitió incorporar el toque a contratiempo, mostrando la riqueza que tiene el flamenco. No obstante, esto fue de manera intermitente, ya que se regresaba al compás de las formas normales hasta la siguiente generación, cuyos jóvenes lo aceptaron de manera más definitiva (Torres, 2015). El paso inicial lo dio Paco de Lucía, al señalar caminos que siguieron guitarristas y artistas flamencos, como, por ejemplo, Pepe Habichuela, Camarón, Enrique Morente, Tomatito o Niño Josele, entre muchos otros. Por lo tanto, el flamenco contemporáneo no puede entenderse sin el ritmo desarrollado mediante el uso del cajón.

5. La transcripción flamenca como instrumento de análisis

El flamenco es un arte expresivo que se muestra mediante la danza y la música (Heredia, Palma y Aguado, 2017). En su interpretación no puede faltar la guitarra, la que guía el acompañamiento del canto y del baile (Berlanga, 2012). Realmente, el arte del flamenco va más allá de una expresión artística-musical y se convierte en una expresión cultural y, al mismo tiempo, en un género artístico que produce cultura porque tiene una comprensión universal que va más allá de esta (Lorente, 2005).

El flamenco y sus transformaciones expresan las experiencias y emociones vividas en una determinada época. Transformaciones surgidas a lo largo del tiempo y que se han pasado de generación en generación, hasta no hace mucho de forma oral; ahora se transmiten también mediante los medios audiovisuales y tecnológicos (Berlanga, 2012). De esta manera, se conservan elementos que muestran su evolución, como discos de pizarra, discos contemporáneos, casetes, CD o vídeos, que permiten acceder a la historia sonora del flamenco, pero no hay suficiente historia plasmada en papel, a través de partituras, en las cuales se muestre la creación de diferentes compositores, y que ayudarían a interpretar y analizar esos cantos o toques de guitarra. La transcripción musical flamenca está utilizando las nuevas tecnologías a la hora de crear y desarrollar libros o diferentes metodologías. Sin embargo, es preciso saber, más que tocar la guitarra, para llevar a cabo cualquier proyecto de transcripción de guitarra flamenca. Es necesario:

1. Tener unos altos conocimientos musicales, en armonía clásica o tradicional, armonía flamenca y en lenguaje musical.
2. Poder tocar perfectamente lo que se tiene que transcribir; dominar la técnica, la velocidad, la interpretación y el compás flamenco; y tener la capacidad de tocar las obras y falsetas perfectamente.
3. Conocer y manejar programas de edición de partitura y sonido.

La importancia de tener los conocimientos que se mencionan radica en que estos se convierten en un elemento clave para poder transcribir de una forma fiel el material sonoro y no cometer errores en la transcripción. Un error común en la transcripción tiene que ver con la adaptación que realiza la persona de lo que escucha. Dicha adaptación dependerá del nivel técnico del transcriptor: si tiene un nivel bajo, la pieza puede ser tergiversada, porque podrá colocar en el pentagrama notas que no son ciertas. Cuando se cumple con el primer requisito para transcribir una pieza, que es tener los conoci-

mientos ya citados, sigue la planificación del proyecto. Esta viene a ser la parte más artística o creativa, la que determinará si un libro de transcripción será bueno (Leiva 2020).

6. Análisis del tema: «Tico, tico»

Los arreglos de las piezas incluidas en los discos *Dos guitarras flamencas en América latina* e *Hispanoamérica* (1969) están realizados desde una perspectiva flamenca usando las diferentes técnicas y dinámicas del toque flamenco. La limpieza interpretativa, así como los arreglos musicales de piezas no flamencas, confirman que, en esa época, eran jóvenes revolucionarios de la guitarra flamenca. La voz principal de Paco de Lucía con respecto a la segunda voz de su hermano está realizada siempre cuidando el equilibrio sonoro imprescindible para obtener versiones óptimas en calidad. Casi todas las piezas de ambos discos tienen un acompañamiento de fondo a cargo de instrumentos de percusión «como los bongos y las maracas», y algunos temas están acompañados por un bajo eléctrico, creando un discurso armónico innovador dentro del toque flamenco de concierto (Núñez, 2003).

La pieza «Tico, tico» es una canción brasileña compuesta por Zequinha de Abreu en 1917. Esta hace referencia al ave chincol, conocido en Brasil como el «Tico-Tico», y su ritmo es el choro, género musical que a partir de 1880 se popularizó en los salones y fiestas de los suburbios cariocas. Los instrumentos originales empleados para este ritmo son el violín, la flauta, el clarinete, la pandereta y el cavaquinho, este último de cuatro cuerdas, pariente de la guitarra y muy utilizado en la música tradicional portuguesa para hacer la conexión entre la armonía y la rítmica (Perna, 1999).

La versión que hacen ambos guitarristas del «Tico, tico» reveló su facilidad innata para afrontar la adaptación de este tipo de piezas. Además, el tempo rápido sobre el que está construida la canción original favorece el empleo de distintos recursos técnicos, lo cual fue bien aprovechado por estos artistas, realizando la interpretación sobre un acompañamiento rápido y continuo de las maracas. De esta versión flamenca se tiene la partitura escrita y esto permite observar con más detalle los aportes musicales y realizar un análisis musical mucho más concreto y certero (Núñez, 2003).

En la partitura (Figuras 1, 2 y 3) encontramos ambas voces escritas en nota y tablatura², ofreciendo claramente las posiciones de la mano izquierda.

² La tablatura es una escritura propia de instrumentos trastados que se remonta hasta la época renacentista. En la guitarra podemos encontrar una misma nota en diferentes posiciones en el mástil; por consiguiente, es totalmente ventajoso tener escritas

La pieza está formada por tres partes: la introducción, la segunda parte en Lam y la tercera parte en LaM. El compás donde se desarrolla la pieza es de 4/4. En la introducción se observa que ambos guitarristas desarrollan un dialogo melódico-armónico muy tradicional. La primera voz va realizando la melodía principal y la segunda guitarra va apoyando armónicamente esa melodía. La armonía se estructura con acordes de triada y, en algunos pasajes, se usan acordes con séptima menor. Estos acordes están en disposición cerrada y el guitarrista emplea la técnica de pulgar para ejecutarlos.

FIGURA 1. PARTITURA DEL TEMA «TICO, TICO». INTRODUCCIÓN

♩ = 100

1 3 4 2 1 1

3 2 0 1 0

Fe

Do

Guitarra 1

C8

Guitarra 2

Fuente: Leiva, (2011)

las posiciones reales que hacen los guitarristas y esto se consigue con mayor certeza usando la tablatura.

FIGURA 2. PARTITURA DEL TEMA «TICO, TICO». PARTE A (LA MENOR)

Al entrar en la parte A de la pieza, la melodía usa la escala menor armónica. Con las notas Re# y Sol# se consigue un acercamiento al modo flamenco en Mi que le otorga un carácter de música española. El acompañamiento de la segunda voz se desarrolla con acordes en disposición abierta a modo de arpeggio con acentuación en los tiempos 1 y 2,5 consiguiendo un acompañamiento de rumba que marca una nueva forma de acompañar este palo.

The musical score for "Amen" by The Beatles is presented in two systems. The first system includes a guitar part (labeled 1) and a bass part (labeled 2). The guitar part features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes four fretboard diagrams for the chords: Rem (x0231), Sol7 (320001), Do (x32010), and Lam (x02310). The tempo is marked as 250. The guitar part consists of a main melody line and a lower line with fret numbers (15, 13, 12, 14, 12, 10, 9, 12, 10). The bass part consists of a single line with fret numbers (1, 3, 2, 0, 1, 0, 0, 2, 3, 3). The second system continues the guitar part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a vocal line with the lyrics "a m i a m i m" and a bass line with fret numbers (1, 1, 2, 1, 2, 1, 0). The score is divided into three measures by vertical bar lines, with a double bar line and repeat dots at the end of the second measure in each system.

Fuente: Leiva, (2011).

FIGURA 3. PARTITURA DEL TEMA «TICO, TICO». PARTE B (LA MAYOR)

La parte B pasa a tonalidad mayor y ambas guitarras hacen un contrapunto interesante. La primera voz hace una melodía acompañada de una armonía arpegiada. Un recurso muy utilizado dentro de la guitarra clásica que se incorporó a la guitarra flamenca gracias principalmente a Miguel Borrull y a Ramón Montoya. La segunda guitarra hace el mismo mecanismo, pero una octava baja, consiguiendo una sonoridad independiente y muy diferenciada con la parte A. La progresión armónica dentro de esta parte se logra, principalmente, usando la cadencia auténtica, con los acordes de tónica y dominante.

Fuente: Leiva, (2011).

Como puede apreciarse, esta pieza está dentro de la armonía tradicional (homónima: una parte mayor y otra menor). Lo destacable de esta adaptación es la forma de tocar la pieza mediante las técnicas características del toque flamenco, es decir, la libertad que tienen algunos guitarristas de flamenco en tomar una pieza lejana al flamenco y adaptarla a su terreno.

7. Conclusiones

El aprendizaje del lenguaje musical flamenco por Paco de Lucía fue lento y progresivo, partiendo de lo ortodoxo del género, asentando sobre todo los cimientos de una música tan rica en ornamentaciones. Su eje central para la creación era el flamenco, y lo que aprendía de otras músicas lo incorporaba a su propio eje para hacerlo cada vez más grande y tener así una estructura musical mejor elaborada. Los cambios en la armonía, melodía, ritmo, las tensiones y giros en el flamenco desde aproximadamente 1972, son contribuciones que realizó el guitarrista-compositor Paco de Lucía, gracias a su relación musical con América.

En cada viaje, Paco de Lucía descubrió elementos que satisfacían su ímpetu por la innovación, vista como un medio para dar libertad a su expresión artística y a su vez, enriquecer el flamenco. El aprendizaje armónico que ofrecieron los distintos países latinoamericanos al artista, además de proveer instrumentos musicales, llevaron a Paco de Lucía a realizar adaptaciones de temas populares y de autor al terreno del flamenco con una gran maestría que las hacía brillar, al tiempo que representar sus países de origen. Paco de Lucía abrió el camino, con sus aportaciones, para que otros artistas se arriesgaran también a innovar, a tener la libertad de tocar cualquier pieza adaptándola al flamenco. Además de hacer su propio lenguaje, buscan nuevos giros y modulaciones para crear sus obras, siguiendo así el legado de Paco de Lucía.

Referencias bibliográficas

- Berlanga Fernández, M. A. (1997). «Tradición y Renovación: Reflexión en Torno al Antiguo y al Nuevo flamenco». *SibeTrans*.
<https://www.sibetrans.com/trans/article/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Berlanga, M. Á. (2012). «Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco», en: *Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, 105-112. Universidad de Sevilla.
- Bethencourt Llobet, F. (2011). *Rethinking Tradition: towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (tesis doctoral). Newcastle, UK: Newcastle University.

- Bethencourt, F. (2019). «El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea. *La Roseta*» (14): 82-103.
https://www.academia.edu/42779442/El_legado_de_Paco_de_Luc%C3%ADa_la_transmisi%C3%B3n_del_conocimiento_en_la_guitarra_flamenca_contempor%C3%A1nea [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Castro, M. (1994). «El aporte de la música latinoamericana a la música universal». *Revista Estudios* 11(julio-diciembre): 71-75.
- Clemente, L. (2010). *Jazz-flamenco azulado*. Sevilla, España: Artefacto.
- Europa Press (2014). «A Paco de Lucía le gustaba tocar en América “porque la gente es muy efusiva”». *Notiamérica*.
<https://www.notimerica.com/cultura/noticia-paco-lucia-le-gustaba-tocar-america-porque-gente-muy-efusiva-20140226183800.html> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Paco de Lucía», en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lucia.htm> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Grande, F. (1998). *Memorias del flamenco. Paco de Lucía y Camarón de la Isla*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Gómez, A. (2011). *Patrimonio, discursos identitarios y recursos turísticos. Creación e interpretación de las imágenes de Andalucía por el turismo japonés* (tesis doctoral). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Heredia-Carroza, J., Palma-Martos, L., & Aguado-Quintero, L. F. (2017). «Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España». *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales* (16): 175-194.
- Leiva, D. (2010). «El cante flamenco en partitura». *La nueva Alboreá* 15: 54-55.
- Leiva, D. (2011). *Método de guitarra flamenca desde el compás, vol.2*: Madrid, España: Carisch.
- Leiva, D. (2011). *Paco de Lucia guitar tab*. Milán, Italia: Volontè.
- Leiva, D. (2020). *La transcripción de Solo quiero caminar de Paco de Lucía*. (Trabajo Fin de Máster TFM). Logroño, España: UNIR.
- Leiva, D. (2021). «40 aniversario de Solo quiero caminar de Paco de Lucía: Análisis y transcripción». *Sinfonía Virtual*.
www.sinfoniavirtual.com/revista/041/paco_lucia.pdf [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Lorente, M. (Dir.). (2005). «Actas del coloquio Internacional “Antropología y Música. Diálogos 4”. Pensar en el flamenco desde las Ciencias Sociales». *Revista Internacional* 6. Junta de Andalucía.
- Núñez, F. & Gamboa, J.M. (2003). *Integral de Paco de Lucía*. Madrid, España: Universal Music.

- Núñez, F. (30 noviembre de 2016). «FER. Curso “Paco de Lucía. 50 años de la mejor Música Española” Faustino Núñez». <Youtube.com/watch?v=cgdT81Cgkxo&t=2214s>
- Pérez, D. (2005) *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz, España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Perna, MA. (1999). «As Raízes das Danças Brasileiras», en *As Melhores Dicas de Dança de Salão*. Páginas 49 e 50 do encarte, anexo à capa fichário, Edições Del Prado.
- Pohren, D.E. (1992) *Paco de Lucía y Familia: el plan maestro*. Madrid, España: Sociedad de Estudios Españoles.
- Rico, J.A. (2018) «La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990». *Sinfonía Musical*. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/pacodelucia.pdf> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Rubio, J. (1971). «Paco de Lucía: “En el Flamenco hay mucho camelo”». *Revista Triunfo*. Año XXVI, n. 462 (10 abr. 1971): 49-50.
- Téllez, J. (2015). *Paco de Lucía: el hijo de la portuguesa*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Torres, N. (2005) *Historia de la guitarra flamenca: El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba, España: Editorial Almuzara.
- Torres, N. (2012). «El Toque por Taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (i)». *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*; (5). <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/142701> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Torres, N. (2015). «Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía». *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá* 11: 1-61. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/221811/172781> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Zagalaz, J. (2012). «The Jazz–Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982». *Journal of Jazz Studies* 8(1): 33-35.

EL BAILE DE LAS SEVILLANAS EN LOS ALBORES DEL CINE: ESCUELA Y TRADICIÓN¹

ROSARIO RODRÍGUEZ LLORENS

Resumen. La coreografía del baile de las sevillanas, tal como ha llegado a nuestros días, comenzó a fijarse en los inicios del siglo XX, aunque con una diferenciación clara entre dos de sus variantes: las populares y las boleras; no tanto por su estructura, idéntica en ambas, como por sus mudanzas, verdaderamente diferentes. En este trabajo se introduce la idea de que en la gestación y evolución de las sevillanas no existió dicha separación entre ambas variantes. La metodología de la investigación se centra en el análisis de determinadas películas de bailes españoles del cine temprano en las cuales se interpreta el baile de las sevillanas. Estas películas se consideran testimonios altamente fidedignos para identificar las características que este baile presentaba antes de su configuración definitiva, por tratarse de registros de la época de interés para el estudio.

Palabras clave: baile andaluz, cine, coreografía.

Abstract. The choreography of the Sevillanas dance, as it has come down to us, began to be set at the beginning of the 20th century, although with a clear differentiation between two of its variants: the popular and the *boleras*; not so much for its structure, identical in both, as for its combinations, which are truly different. This work introduces the idea that in the gestation and evolution of the Sevillanas there was no such distinction between the two variants. The research methodology focuses on the analysis of certain Spanish dance films from the early cinema in which the dance of the Sevillanas is interpreted. These films are considered highly reliable testimonies to identify the characteristics that this dance had before its definitive configuration, since they are records of the time of interest for the study.

Keywords: Andalusian dance, cinema, choreography.

¹ Este estudio se presentó como trabajo en curso en el congreso Galvanizing Dance Studies DSA Conference, celebrado en el mes de octubre de 2021, con el título: *The dance of the Sevillanas at the dawn of cinema: school and tradition*.

Introducción

En la actualidad, el baile de las sevillanas puede considerarse como uno de los referentes del género andaluz, en cuanto a danza popular se refiere, pues su conocimiento y práctica ha trascendido no solo las fronteras de su ciudad originaria, Sevilla, sino también las de toda Andalucía. Estas sevillanas populares se bailan con zapato y castañuelas, y cualquier ocasión y lugar son apropiados para su interpretación. Por otra parte, existen unas sevillanas diferentes, mucho más complejas y académicas, que reciben el nombre de sevillanas boleras y pertenecen al repertorio de la Escuela Bolera; su ejecución correcta y esmerada requiere de largos años de estudio y preparación, pues aúna tanto la técnica de la danza clásica como la de la danza española. Las sevillanas boleras se interpretan con zapatillas de media punta y castañuelas, mayoritariamente en escenarios teatrales.

Sin embargo, por más que ahora pudiera parecer que esta división actual entre estas dos variantes de las sevillanas acompañó siempre a este baile a lo largo de su historia, existen testimonios que parecen desmentir esta circunstancia o, al menos, ponerla en duda. En el año 1912, por ejemplo, el famoso maestro sevillano José Otero Aranda, decía lo siguiente en su *Tratado de Bailes*:

... por más que antes todos los bailes estaban arreglados para el que tenía facultades en las piernas y sabía bailar bien de pie, todo lo ejecutaba haciendo cabriolas, briceles y todos esos movimientos difíciles.² Las célebres *Sevillanas dobles*,³ que así le llamaban y hoy le dicen *Sevillanas boleras*, que son muy pocos los que las conocen ni las han visto bailar hace treinta años, las vi yo á muchas sin ser bailadoras, por pura afición, en los alrededores de la Plaza Nueva (1912: 116).

Y también, un poco más adelante, asegura:

Se tenía una gran competencia bailando las *Sevillanas*, por esta razón las ponían los maestros en forma que cuando el discípulo

² José Otero está citando saltos de la danza clásica llamados de batería, muy utilizados en la Escuela Bolera, cuya característica principal es el entrecruzamiento rápido y vigoroso de las piernas en el aire.

³ Posiblemente, Otero nombraba las sevillanas boleras también como «sevillanas dobles» por ser dobles sus mudanzas, al igual que las del bolero.

sabía trabajar, haciendo briceles por delante y por detrás, batudas y cuartas voladas no tenían más que según el movimiento que se hacía, así eran los tejidos que se hacían. Es la *Sevillana* el baile que se puede bailar haciéndole más trabajo de pie y de los más fáciles no bailándolas más que sencillas como las baila el que no le enseñan... (Ídem).

Lo cual indica, teniendo en cuenta que el maestro Otero está hablando de algo que él presencié varias décadas antes de la publicación del libro, que en los ambientes populares de la Sevilla del último cuarto del siglo XIX no se diferenciaban ambos tipos de sevillanas, las populares y las boleras, sino que, dependiendo de la aptitud y preparación que presentaran los intérpretes, se ejecutaban con diferentes niveles de complejidad. En el momento en el que el maestro escribe el tratado, las sevillanas se han ido estructurando y configurando de tal manera que Otero ya plasma por escrito la coreografía completa de las cuatro coplas de las sevillanas populares que ahora conocemos. Por otra parte, las sevillanas boleras han llegado también a nuestros días, transmitidas fundamentalmente por la saga de los bailarines y maestros de la familia Pericet, con una coreografía fija de solo tres coplas.

En consonancia con lo anteriormente expuesto, el objetivo principal de este estudio es:

Determinar si la separación actual existente entre las sevillanas populares y las sevillanas boleras estaba presente o no en los años en los que su coreografía había comenzado a fijarse definitivamente.

Para alcanzar este objetivo, se plantea el análisis de determinados films del cine temprano –de los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX– en los que se tenga constancia de la existencia de escenas de bailes concordantes con las sevillanas. Dada la coincidencia temporal de estos films con el texto de José Otero, su análisis se considera de gran ayuda para la obtención de datos significativos acerca del baile de las sevillanas de aquellos tiempos.



Imagen 1. Sevillanas.
Hauser y Menet, 563. Madrid

De los corrales a los teatros

Si las alegres sevillanas llenaban de júbilo y alborozo los corrales sevillanos en el siglo XIX, y alcanzaron por ello una de sus muchas denominaciones, como sevillanas corraleras, los teatros decimonónicos no se quedaron cortos al incluir en su cartelería este baile, ejecutado por los mejores bailarines y bailarinas boleros de sus compañías. Sea por la intención de incorporar alguna novedad en los programas o sea por la propia creatividad de los artistas, pronto surgieron otros tipos de sevillanas, como pudieron ser las famosas

mollares.⁴ Este nuevo tipo de sevillanas se enseñaba e interpretaba como bailes de palillos en las afamadas academias de baile de Sevilla como: las de Miguel Barrera en la calle Jimios; la de Manuel de la Barrera en la calle Pasión; o la que compartían Amparo Álvarez La Campanera y Manuel de la Barrera en la calle Plata. En el romance titulado «El Baile de Palillos», Manuel María de Santa Ana refleja fielmente y con numerosos detalles pintorescos una clase de baile en la escuela del maestro Miguel Barrera en la que se interpretaban las mollares:

Presto la sala llenábase
de cuerpos jacarandosos;
presto una ronca guitarra
comienzo daba al jolgorio,
punteando unas seguidillas
ó unas mollares, ó un polo
y en punta ponían los huesos,
mozos y muchachas pronto
(1844: 235-238)

Para entender cómo llegó a convertirse un baile de raíces tan populares como las sevillanas en un baile de escuela, se debe situar este proceso en la especialización teatral de los bailes boleros. Para ello, es interesante seguir la extensa y documentada relación que ofrece Emilio Cotarelo y Mori (1934) sobre la extraordinaria presencia de los bailes nacionales en los teatros madrileños del siglo XIX, cuyo auge se inicia tras la Guerra de la Independencia y se magnifica con la inclusión de los mismos en la exitosa zarzuela moderna a lo largo de este mismo siglo. En la década de los cuarenta del siglo XIX, teatros de Madrid como el Príncipe o el de la Cruz contaban con nutridas compañías de artistas a los cuales se denominaba, abiertamente, bailarinas y bailarines boleros. Siguiendo a Cotareli: «Entonces hubo un verdadero diluvio de zapateados, corraleras, boleros, jotas, furlangas, boleras de todas clases, manchegas y demás bailes españoles» (Ídem: 289).

Esta última cita sería un buen ejemplo de cómo un baile de origen tan popular como el de las corraleras llega a ser referenciado como un baile teatral. Y así era, como se ratifica en este anuncio de Barcelona en el que se nombra este baile como un baile bolero: «Las corraleras, boleras que bailarán las dos parejas de la compañía» (*El Guardia nacional*, 5 de enero de 1837: 3).

⁴ Según Faustino Núñez, en alusión a una partitura de las primeras décadas del siglo XIX, las seguidillas mollares eran una variante de las sevillanas, que se cultivaron hasta bien entrado este siglo (2008: 445).



Imagen 2. *Bolera Dansant les Mollares de Séville.*
Jean François Victor Dollet.
Aubert et Cie., Paris

No obstante, la defensa a ultranza de lo español y la preeminencia de bailes nacionales destacada por Cotarelo y Mori no era incompatible con el deseo más o menos velado que sentían los artistas españoles de obtener los elogios que los bailarines extranjeros, llegados principalmente desde Francia e Italia, cosechaban en España cuando visitaban nuestros teatros; los bailes boleros triunfaron en Europa, pero no se puede obviar que la influencia fue mutua. Este sería el caso de los enardecidos comentarios que la prensa madrileña realizaba sobre la llegada de Fanny Cerrito y Arthur Saint-Léon al Teatro Real de Madrid: «Nada más gracioso, más seductor, más poético, que el arte creado por Fanny Cerrito. Su modo de bailar no pertenece al mundo en que vivimos» (de G., 1851:1).

Precisamente, con motivo de esta contratación de Fanny Cerrito en Madrid en la primavera del año 1851, el periódico francés *L'Illustration*

publicó una reseña en la que, además de ensalzar a la artista italiana, se hablaba de la bailarina española Petra Cámara y se sugería que a través de ella se había incorporado la danza francesa a los bailes boleros: «*C'est l'image de la señora Petra Camara, la première danseuse du grand théâtre de Madrid, dans le genre français. C'est que notre chorégraphie a passé les Pyrénées et fait la conquête de l'Espagne*» (Busoni, 1851: 5);⁵ así como que ella había llevado la moda francesa al vestir teatral: «*Vous voyez que la maja est mise á la française autant qu'une maja peut s'y mettre, on s'est débarrassé de la mantille et du papelito pour revêtir la robe courtoise de nos grandes fêtes*» (ídem).⁶ La crónica francesa recibió una airada respuesta por parte de su publicación homónima española, *La Ilustración*, en la que se argumentaba que, aun reconociendo que la danza española había experimentado un gran cambio en los últimos años y que: «Esto á no dudarlo, procede del buen gusto y el estudio que ha ocasionado en nuestros danzarines la vista de los célebres artistas de su clase venidos del estrangero [sic]», aseguraba que: «entre esto y lo que dice la Ilustración de París de haber introducido la Cámara la danza francesa en nuestra escena, hay tanta distancia como del día á la noche» (*La Ilustración*, 5 de abril de 1851: 8). En las imágenes siguientes, procedentes de estos dos artículos y realizadas ambas por Julián Ribelles, se puede apreciar cómo para la publicación española la bailarina aparece ataviada con la obligada mantilla y con un abanico, todo lo cual le otorga un aire más español.

Y si los propios bailarines boleros de los teatros se esforzaban por mejorar sus desempeños al no querer quedar atrás de sus colegas europeos, ¿qué no haría el pueblo después de ver a estos artistas interpretar sus propios bailes populares en los teatros? No debía andar lejos José Otero cuando recordaba, como se vio al principio de este trabajo, la competencia que se daba entre aquellos que bailaban sevillanas. Simplemente, el pueblo, aun siendo ajeno a la preparación técnica de la danza profesional, intentaba ejecutar dentro de sus posibilidades aquello que veía hacer en los escenarios.

⁵ «Es la imagen de la señora Petra Cámara, la primera bailarina del gran teatro de Madrid, en el género francés. Es que nuestra coreografía ha pasado los Pirineos y ha hecho la conquista de España». Traducción propia.

⁶ «Veis que la maja se viste a la francesa tanto como una maja puede hacerlo, se ha deshecho de la mantilla y del papelito para revestirse con la ropa cortesana de nuestras grandes fiestas». Traducción propia. Con el término 'papelito' se quiere hacer referencia a un cigarrillo.

Imagen 3. *Dona Petra Camara, première danseuse du théâtre de Madrid, dansant le pas du Vito, dans le ballet la Foire de Séville*
Julián de Ribelles
L'Illustration, Journal Universelle, 1 de marzo de 1851: 5



Dona Petra Camara, première danseuse du théâtre de Madrid, dansant le pas du Vito, dans le ballet de la Foire de Séville. — D'après un dessin de M. de Ribelles.



Doña Petra Cámara y D. Antonio Ruiz, en un paso de salida de los bailes nacionales.

Imagen 4. *Doña Petra Cámara y D. Antonio Ruiz, en un paso de salida de los bailes nacionales*
Julián de Ribelles
La Ilustración, 5 de abril de 1851: 8

Análisis de las películas de baile con sevillanas

La recuperación y catalogación de numerosas películas del cine temprano ha permitido comprobar la existencia de diferentes vistas que contienen bailes españoles. Tras la revisión y visionado del mayor número posible de estos films, se han identificado algunas escenas del baile de las sevillanas. De todas ellas, se han seleccionado los siguientes títulos bajo el criterio significativo para el objetivo de esta investigación de mostrar en su ejecución una confluencia de mudanzas tanto populares como boleras:

- *La sal de Andalucía*, Lumière, Sevilla, 1898.⁷
- *Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*, Lumière, París, 1900.⁸
- *Danses gitanes, n° 1384*, Gaumont, Alice Guy y Anatole Thiberville, Granada, 1905.⁹

Previamente a la exposición de los resultados del análisis de las películas, se considera conveniente aclarar algunos detalles, términos y conceptos que se utilizan en este trabajo:

- Para la nomenclatura de las distintas secciones que conforman la estructura de las sevillanas, se opta por la denominación que utiliza José Otero en las descripciones que hace de este baile en su tratado: coplas con sus correspondientes pasadas, primera, segunda y tercera parte y bien-parado.
- Las mudanzas que se desarrollan en las tres partes del baile se nombran en el análisis como mudanzas simples en las sevillanas populares y mudanzas dobles en las sevillanas boleras. Se sigue así la terminología establecida por Antonio Cairon (1820), que reserva el término de mudanzas simples para las seguidillas –en las que cada mudanza simple ocupa dos compases y medio de cada parte de las coplas– y el de las mudanzas dobles para los boleros –en los que en

⁷ Filmoteca Española, Colección «Danzas españolas», etiqueta: Films Lumière rodados en España [Obra audiovisual]; Catálogo de vistas Lumière. Lista n° 6: n° 853.

⁸ Colección privada; Catálogo General Lumière 1901: n° 1124. Se agradece a Jean-Claude Seguin Vergara su amabilidad al posibilitar el análisis de esta película.

⁹ Gaumont-Pathé Archives, Etiqueta: 1905GR 10053 - ESPAGNE : GRENADE. Disponible en:

https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=150056&rang=4;
Catálogo Gaumont 1901- >: n° 1384.

este caso cada mudanza doble ocupa cuatro compases y medio de cada parte de las coplas.

- Para el análisis comparativo entre la ejecución de las sevillanas de las diferentes películas y las que se interpretan a día de hoy, se emplean como modelo para las sevillanas boleras las interpretadas por los cuatro hermanos: Carmelita, Amparo, Ángel y Eloy Pericet Blanco, en la Gala del Teatro de la Zarzuela con ocasión del *Encuentro Internacional de Escuela Bolera* organizado por el INAEM en el año 1992; y como ejemplo para las sevillanas populares las de la escuela sevillana de Matilde Coral.¹⁰

La sal de Andalucía, Lumière, Sevilla, 1898

La compañía francesa de los hermanos Lumière reunió en el año 1898 a los dos grupos de baile de los maestros sevillanos José Segura¹¹ y José Otero en Los Reales Alcázares de Sevilla, concretamente en el llamado Cenador de la Alcoba, para filmar un total de doce películas de baile español.

En la película que nos ocupa, la cámara permanece fija en todo momento, tal y como era habitual en estos primeros años del cine, en un plano general frontal con un ángulo neutro. En el escaso minuto de baile que quedó recogido en el film,¹² se aprecia un nutrido grupo formado por cuatro parejas – dos de ellas formadas solamente por mujeres y las otras por dos bailarinas con los maestros– que ejecutan, de perfil a la cámara, al son de dos guitarras y acompañándose de las castañuelas, una de las piezas de la obra titulada *La sal de Andalucía*; posiblemente se trate de la Introducción de la obra, compuesta por Antonio Ruiz para la bailarina Petra Cámara en el año 1851, que en las descripciones de la época se hace constar que también se bailaba por cuatro parejas: 1º *Introducción* por cuatro parejas; 2º *Terceto*; 3º *Bailable* por el cuerpo de baile; 4º *Paso de acción*; 5º *Seguidilla gitana*; 6º *Jarabe americano*; 7º *Jaleo de rumbo* (cfr. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 2 de abril de 1851: 4).

El vestuario de los protagonistas del film es de lo más variopinto: entre campero y goyesco para las muchachas y para José Otero, ellas con calzado de chapines o botos cortos y él con sombrero calañés y botos con polainas; y

¹⁰ Un ejemplo de la ejecución de las sevillanas según esta escuela se encuentra en el documental titulado: «Matilde Coral crea escuela por sevillanas», del año 2009, producido por Aroal.

¹¹ Identificación realizada por Kiko Mora (2017b).

¹² La expresión de la duración temporal de estas películas antiguas siempre es orientativa, pues el único dato objetivo de aquel entonces es la expresión del metraje como unidad de medida.

netamente campero para José Segura, que luce además zapatillas de media punta.



Imagen 5. *La sal de Andalucía*

Catalogue Lumière. Vue N° 853

<https://catalogue-lumiere.com/la-sal-de-andalucia/>

Llama la atención en este film que el baile que se está ejecutando se corresponde exactamente con las dos primeras partes de la primera sevillana bolera actual con sus correspondientes pasadas, aunque cuando sería de esperar ver la tercera parte, se realizan en su lugar los conocidos careos de la cuarta sevillana popular. Además, en el momento en el que las cuatro parejas deberían haber finalizado la copla con un bien-parado, no solo no lo ejecutan sino que inician una serie de complicados cambios y cruces de pareja. Posiblemente, al igual que se hace en las sevillanas boleras, se debieron acomodar para este baile unas mudanzas dobles.

Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco, Lumière, París, 1900

Los intérpretes de esta película están acompañados musicalmente por la Estudiantina Zaragozana, y son Anita Reguera, conocida como Anita de la Feria, y Virgilio Arriaza,¹³ los cuales trabajaban por entonces en el restau-

¹³ Identificaciones todas ellas realizadas por Kiko Mora (2017a).

rante La Feria del pabellón español de la Exposición Universal de París del año 1900. De la formación en danza de Anita no se tienen referencias, mas sí de Virgilio, al ser este hijo del maestro de baile español Domingo Arriaza. Toda la familia Arriaza bailaba, y entre todos conformaban una de las primeras compañías de baile español que actuó en Rusia. La hermana de Virgilio, Aurora, se estableció en 1918 en Estados Unidos y abrió en Nueva York una academia de danza española muy reconocida (Arriaza, 1949: 25).

De nuevo, la grabación se realiza en esta vista con la cámara fija en todo momento y en un plano frontal; el encuadre no permite ver por completo a todos los músicos de la estudiantina, aunque sí el desarrollo del baile. En los primeros fotogramas de la película, que apenas llega al minuto de duración, la pareja se encuentra ejecutando una copla de sevillanas que está comenzada, de hecho están ya bailando la segunda parte. El bailarín está realizando mudanzas dobles con complicados saltos trenzados o de batería, mientras que la bailaora solamente hace paseos de sevillana. Tras el primer bien-parado intercambian el sitio e inician otra copla. En la primera parte de esta nueva copla Virgilio hace la mudanza que hoy se conoce como la de la primera parte de la segunda sevillana popular, consistente en los *chassés* con tres embotados; tras la pasada existe un corte en el film, apenas perceptible, y cuando este se reanuda la pareja se encuentra en la tercera y última parte, en la que están realizando los careos de la cuarta sevillana popular.



Imagen 6. *Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*
Catalogue Lumière. Vue N° 1124

<https://catalogue-lumiere.com/danse-espagnole-de-la-feria-cuadro-flamenco/>

Desde el primer momento queda claro que Anita Reguera no conoce las sevillanas dobles o boleras y se dedica a improvisar con valseados y paseos de sevillana. El estilo del vestuario es distinto para cada uno de los artistas: el de ella es más bien un atuendo flamenco con adorno de flores en la cabeza y chapines blancos como calzado, mientras que el de él se podría encuadrar entre campero y goyesco, con zapatos ternera y sin tocado; ambos están tocando las castañuelas.

Danses Gitanes, n° 1384, Gaumont, Alice Guy y Anatole Thiberville, Granada, 1905

La película se grabó en el otoño del año 1905 en el Sacromonte granadino bajo la dirección de Alice Guy y con Anatole Thiberville como camarógrafo, ambos de la casa Gaumont. La pareja llevaba un tiempo recorriendo diversas ciudades españolas, y uno de los propósitos de este viaje era el de filmar fotoescenas de bailes españoles con las melodías de unos discos producidos en Francia.¹⁴ A través de la mediación del ya anciano Mariano Fernández Santiago, conocido por Chorrojumo, el rey de los gitanos, se organizó para la ocasión una actuación de la zambra gitana del capitán Juan Amaya Maya,¹⁵ que a su vez es el guitarrista que se ve en el film. Se recogieron en aquella ocasión diferentes películas de baile de las que en la actualidad se conservan solamente cuatro de ellas. Es en una de ellas, la titulada *Danses Gitanes n° 1384*, en la que se interpreta el baile de las sevillanas. Las protagonistas son dos niñas: María Maya Fernández, la Jardín, de 12 años de edad, y otra niña más pequeña sin identificar hasta el momento. La madre de la Jardín era María Trinidad Fernández Fernández, más conocida como la Chata Jampón, o también la Chata Maestra por ser este su desempeño en la zambra, además del de bailaora.

La cámara, al igual que en las otras dos películas anteriores, está fija y situada en posición frontal a lo largo de toda la grabación, con un plano general de conjunto que recoge a los miembros de la zambra dispuestos en un semicírculo en cuyo centro se encuentran arropadas las dos pequeñas. Todos llevan su ropaje tradicional, pero muy lujoso, de escena; el de ellas muy rico en estampados, detalles y adornos. Las niñas van especialmente vestidas para la ocasión con faldas, delantales, mantoncillos, blusas con faroles y

¹⁴ Este viaje a España se encuentra relatado por la propia Alice Guy en un volumen autobiográfico (1996).

¹⁵ La identificación en estas películas de la zambra del Capitán Amaya ha sido realizada por Alejandro García Amaya, descendiente directo de la familia Amaya Maya, en el contexto de su proyecto de recuperación histórica «Cueva de los Amayas».

puntillas y unos chapines blancos, sin tacón, apropiados para su edad. El pelo lo llevan recogido en coletas con lazadas y flores.



Imagen 7. Danses Gitanes n° 1384

© Pathé-Gaumont Archives

https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=150056&rang=4

Se trata de la película más larga de las tres analizadas, con más de tres minutos de duración, y también la única que recoge la interpretación completa del baile sin ningún corte. Es por esto que el documento filmico tiene un valor extraordinario para este estudio. Pese a que factores como la corta edad de las pequeñas artistas y el hecho de estar siendo grabadas por los cineastas franceses les impidieran ejecutar el baile con el rigor y la precisión necesaria, es muy fácil observar que las niñas bailan en primer lugar las tres primeras coplas de las sevillanas populares y que al final, y esto es lo más sorprendente, ejecutan una cuarta copla con mudanzas dobles o boleras.

Lo que las películas desvelan

Como se apuntó, José Otero afirmaba en su *Tratado de Bailes* que las sevillanas podían bailarse de un modo más o menos complicado atendiendo a las habilidades de aquellos que fuera a interpretarlas. Las películas de los inicios del cine analizadas se han revelado, sin pretenderlo, como el testimonio filmado de esta aseveración del maestro Otero. Por lo que se puede observar en estos breves films, las mudanzas boleras se introducían en los estribillos de las coplas de las sevillanas junto con las mudanzas simples, reproduciéndose ambas con mayor o menor nivel de corrección según la preparación de cada persona. El ejemplo que más evidencia esta última afirmación se encuentra en la película *Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*, en la que Virgilio Arriaza, un bailarín procedente de una familia de raigambre académica del baile andaluz, está desarrollando mudanzas dobles con complejos saltos de batería, mientras que su compañera de baile se mantiene prácticamente en todo momento ejecutando la misma mudanza simple del paseo de sevillanas. No se trata, por tanto, de una pareja de baile que alterna mudanzas simples y dobles, sino que ellos mismos están realizando, simultáneamente, unos pasos diferentes según lo que cada uno conoce y sabe hacer.

Por otra parte, los maestros no solamente acoplaban las mudanzas dobles boleras a la estructura de las sevillanas, sino que también las adaptaban a otros bailes, como ocurre en la película *La sal de Andalucía*, en la que se puede ver al propio José Otero bailando junto al resto del elenco de modo exacto las dos primeras partes de lo que hoy se conoce como la primera sevillana bolera, para discurrir después el baile con otro dibujo coreográfico con la mudanza de los careos de la cuarta copla de las sevillanas populares.

El maestro Otero nombra siete coplas distintas de sevillanas que se conocían en sus tiempos, aunque advierte que, ya entonces, solamente se acostumbra a bailar las cuatro primeras porque las otras tres eran «más difíciles y no todas pueden bailarlas seguidas» (1912: 97). No queda claro si estas últimas tres coplas más complicadas son las que luego él mismo llama, como se cita en la Introducción de este texto, sevillanas dobles o boleras, pero quizás en la película *Danses Gitanes, nº 1384* pueda estar la clave, pues llama la atención en este sentido que las niñas del Sacromonte empiecen bailando unas sevillanas que responden en gran medida a la coreografía de las cuatro coplas populares conocidas hoy en día, para terminar con unas mudanzas claramente boleras. No se puede descartar que las niñas estuvieran intentando bailar delante de la cámara de cine todas las mudanzas que sabían, o al menos que habían visto bailar a los mayores, las primeras más sencillas y las últimas de gran complejidad.

Esta última película es la que más sorpresa suscita, dado que las niñas de estas familias gitanas están defendiendo unas mudanzas propias de los bailarines profesionales de los teatros. ¿Dónde o de quién pudieron aprenderlas?

Los periódicos de Granada ofrecen algunos datos significativos en este sentido, pues se sabe que existían academias de baile, como por ejemplo La Andaluza, en la que un maestro apellidado Sánchez enseñaba, entre otros bailes, «las sevillanas, los panaderos y la jota» (*El Popular*, 17 de agosto de 1891: 3); o también la academia que unos años después se anunciaba en Granada en la calle Calderería Vieja «bajo la dirección del reputado maestro sevillano D. Manuel Bovia» (*El Defensor de Granada*, 7 de diciembre de 1904: 4).

Pero quizás es más revelador el hecho de que la prensa granadina refleje la presencia ininterrumpida, durante el periodo comprendido entre los meses de agosto y octubre de 1897 en el teatro Alhambra, de la compañía de Juan Pantaleón, cuyo director de baile era precisamente el patriarca de los Pericet, Ángel Pericet Carmona, llevando en su repertorio numerosos bailes, que incluirían sin duda mudanzas boleras. Ángel Pericet volvió a Granada al Café-Teatro del León en el año 1902, ya con compañía propia, en «un espectáculo que ha de llamar la atención del público» (*La Publicidad*, 7 de octubre de 1902: 2). Los gitanos del Sacromonte pudieron asistir a estas representaciones y aprender a su modo los movimientos que veían en estos bailarines boleros; la Chata, maestra de la zambra, los enseñaría después, sobre todo a su hija María, protagonista de la película.

Y no solamente se trata de que pudieran acudir a estos teatros, sino que la propia zambra de Juan Amaya actuaba en estos mismos escenarios, como cuando en el año 2004: «En honor de los extranjeros, se organizó anoche en el teatro Alhambra una zambra gitana, dirigida por el famoso José Amaya¹⁶, de la indicada raza» (*La Publicidad*, 11 de febrero de 1904: 2); fiesta a la que asistieron los gobernadores civil y militar y el alcalde de Granada. O cuando, en el mismo año en el que se filmaron las películas, en una fiesta de gitanos organizada para unos turistas en un teatro de Granada, «dos chiquillas del coro interpretaron unas sevillanas clásicamente» (*El Defensor de Granada*, 27 de abril de 1905: 2). Unos años después, en 1907, la zambra de Pepe Amaya actúa en la segunda parte de la Fiesta Andaluza que se celebra en el patio del Palacio de Carlos V. La zambra recibe una crítica entusiasta en las crónicas periodísticas en las que se ensalza enormemente a Trinidad Fernández, «a la que sus compañeras llaman La Maestra» y se dice que: «La Maestra y Pepe Amaya, pueden estar orgullosos del éxito obtenido y al que cooperaron acertadamente cuantos individuos tomaron parte en la zambra» (*La Publicidad*, 11 de junio de 1907: 2).

Mucho se ha especulado acerca de la influencia mutua de la danza popular en la académica y viceversa, y aquí se evidencia cómo unos artistas gitanos, alejados del entorno de las academias de danza, llevaban a los teatros

¹⁶ José Amaya, hermano de Juan Amaya, aparece en numerosas reseñas periodísticas como director de la zambra.

sus bailes supuestamente genuinos, pero que contenían combinaciones de movimientos de los que se consideraban propios de los profesionales y se aprendían en escuelas de baile.

Conclusiones

Por todo lo anterior, y atendiendo al objetivo de esta investigación, aunque se dispone de muy pocos ejemplos fílmicos como para poder hacer afirmaciones concluyentes, el análisis realizado muestra una confluencia de ambos tipos de sevillanas, las populares y las boleras, en lo referente a:

- Los artistas: pertenecientes tanto a los ámbitos teatrales como al contexto popular.
- La interpretación de las mudanzas simples y dobles: bien de modo simultáneo, o bien intercaladas.
- El vestuario: goyesco, campero, flamenco.
- El acompañamiento musical: guitarra y castañuelas.

Llegados a este punto, se plantea la duda acerca del motivo por el cual ha llegado hasta nuestros días la estricta diferenciación entre las sevillanas boleras y las del ámbito popular, tanto en ejecución como en vestuario y contexto. Intentando entender lo sucedido, se retoma el discurso planteado por Gastón Sanz (2008) el cual, reinterpretando la historia de la danza desde el punto de vista de los tres tipos de dominación establecidos por el sociólogo alemán Max Weber –tradicional, carismático y racional– enclava dentro del tipo tradicional las danzas populares; en cuanto al tipo carismático, hace referencia más bien a la cualidad de un artista en concreto o de un tipo de baile o danza en particular; para el tipo racional deja los bailes reglados, cuyo máximo exponente sería la danza clásica. A lo largo del siglo XIX, la ejecución del baile de las sevillanas transitó entre la dominación tradicional y la racional, en una cómoda convivencia. Las sevillanas eran, por una parte, un baile de diversión de las clases populares y, por otra, un baile de escuela que precisaba de maestros, como se ha visto con el ejemplo de las famosas mollaras. En los ambientes populares se consolidaron unos pasos y desplazamientos relativamente sencillos de realizar, con los cuales, y al pasar el tiempo, los maestros llegaron a establecer una coreografía definitiva también para la interpretación tradicional.

En el siglo XX y también en el XXI, la dominación progresiva del tipo racional ha llevado la Escuela Bolera hasta tal punto de excelencia que ha quedado reservada para aquellos intérpretes poseedores de virtuosismo técnico y artístico. Las sevillanas boleras, con las mudanzas dobles propias

del baile bolero, representadas fundamentalmente en teatros y ejecutadas con zapatillas de media punta, de uso reservado para aquellos artistas con elevada formación académica, han quedado considerablemente alejadas del ámbito de los bailes populares.

Referencias bibliográficas

- Arriaza, Aurora (1948-49): «Aurora Arriaza: An autobiography». *Dance Magazine* 23(4): 24-25, 40.
- Busoni, Philippe (1851): «Courrier de Paris». *L'Illustration, Journal Universelle*, París, 1 de marzo de 1851: 3-5.
- Cairon, Antonio (1820): *Compendio de las principales reglas del baile. Traducido del francés por Antonio Cairon*. Madrid, Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1934): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- El Defensor de Granada*, Granada, 7 de diciembre de 1904.
- El Defensor de Granada*, Granada, 27 de abril de 1905.
- Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 2 de abril de 1851.
- De G., E. (1851). «Biografía de Fanny Cerrito y A. Saint-Léon». *Correo de los Teatros*, Madrid, 6 de abril de 1851: 2-3.
- Gastón Sanz, Enrique (2008). *Sociología del ballet: Fundamentos racionales y sociológicos de la danza*. México, D. F., Seminario de Cultura Mexicana.
- El Guardia nacional*, Barcelona, 5 de enero de 1837.
- Guy Blaché, Alice (1996) *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Londres, Scarecrow Press.
- La Ilustración*, Madrid, 5 de abril de 1851.
- Mora, Kiko (2017a). «Who is who in the Lumière Films of Spanish song and dance at the Paris Exposition, 1900». *Le Grimh-Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique*.
https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2745&lang=fr#4 [Consulta: 9 de enero de 2022]
- _____ (2017b) «El otro» que baila en las películas de Lumière (Sevilla. 1898)». <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2017/07/06/el-otro-que->

baila-en-las-peliculas-de-lumiere-sevilla-1898/ [Consulta: 9 de enero de 2022]

Núñez Núñez, Faustino (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona, Ediciones Carena.

Otero Aranda, José (1912). *Tratado de bailes españoles*. Edic. facsímil de la de Sevilla de 1912. Madrid, 1987, Asociación Manuel Pareja Obregón.

El Popular, Granada, 17 de agosto de 1891.

La Publicidad, Granada, 7 de octubre de 1902.

La Publicidad, Granada, 11 de febrero de 1904.

La Publicidad, Granada, 11 de junio de 1907.

De Santa Ana, Manuel María (1844). *Cuentos y romances andaluces: cuadros y rasgos meridionales*. Madrid, B. Lamparero.

FLAMENCURA, DUENDE Y PUREZA: UNA RED DE CATEGORÍAS PARA NOMBRAR LO SIN-NOMBRE¹

FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ

Los enunciados de los que partimos en nuestro análisis son los que atribuyen o niegan la propiedad de la flamencura al bailar o bailaora: la flamencura sería entonces «el hecho de ser flamenco/a», pero en un sentido identitario muy preciso, que trataremos de determinar, haciendo la distinción entre la categoría de flamencura y la de «flamenco», siendo aquella la condición de posibilidad de esta última. Una vez que hemos distinguido estos dos usos diferentes que atribuyen lo que parece ser la misma propiedad, tanto como etiqueta estilística cuanto como cualidad del ser de una persona, intentaremos mostrar cómo las dos nociones pueden entrelazarse en torno a la cuestión de la normatividad estética.

Distinción entre flamenco y flamencura

Se toma aquí la noción de «flamenco» como la que designa un género estilístico aplicable tanto a la música como al baile, que reúne una serie de características que definen el conjunto desde, al menos, mediados del siglo XIX. La primera aparición escrita y conservada de la palabra flamenco, designando un estilo musical y coreográfico diferenciado, se halla fechada en 1847. El término aparece el 6 de junio en el periódico madrileño *El espectador* en un artículo titulado «Un cantante flamenco»:

VARIEDADES. Gacetilla de Madrid.

¹ El presente texto constituye un análisis (un tanto árido pero útil si se lleva a sus últimas consecuencias) acerca de las nociones de flamenco y de flamencura, menos en un sentido histórico y filológico que filosófico. Elaborado en el marco de una investigación universitaria en el año 2014, ha sido revisitado y matizado, pero respetando las líneas generales de su reflexión y el estilo quirúrgico con el que el autor ya no se identifica pero que forma parte, sin lugar a dudas, del proceso continuo e inacabable que constituye la investigación-creación.

UN CANTANTE FLAMENCO.- Hace pocos días que ha llegado a esta Corte donde piensa residir algún tiempo, según nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana; cualquiera que haya viajado por Andalucía, y concurrido en Cádiz o Sevilla a algunas de las funciones que tan frecuentemente se ejecutan en aquellas capitales, entre las personas afectas a esas diversiones, habrá cuando menos oído el respeto que su nombre merece entre los cantadores de este género: entusiastas nosotros por las costumbres españolas y más principalmente por las del suelo andaluz cuya poesía a todos interesa y a muchos encanta, concurrimos a una reunión donde debía asistir este y la nunca bien ponderada Dolores la gitanilla, conocida ya en este país por sus bailes y canto; mucho escuchamos de notable a ambos y más de una vez nos pulsó la vena del corazón las sentidas canciones flamencas que escuchamos, tan propias del mediodía como acomodadas a aquellas imaginaciones poéticas que los hijos de aquel suelo por regular poseen.

Lo que nos interesa de la noción de «flamenco» es que terminará por definir lo que encaja y lo que no encaja en el conjunto, es decir, en el género estilístico. Este sistema de inclusión-exclusión se presenta en una serie binaria de opuestos: flamenco y no flamenco, baile y danza, flamenco tradicional y flamenco contemporáneo, etc. En este último caso podemos ver una especie de apertura o porosidad de la categoría de «flamenco», en la medida en que se permite su uso para formas consideradas como «heterodoxas» si el término «flamenco» aparece acompañado del adjetivo «contemporáneo».

Esto parece ser una forma de inclusión-exclusión parcial y ya no absoluta, como sí es el caso del binomio flamenco/no-flamenco, si bien es cierto que la cuestión de fondo, es decir, la determinación entre lo que es flamenco (tradicional, puro u ortodoxo) y lo que no, sigue estando en juego y sitúa nuestra problemática en términos de territorialidad simbólica.

Creemos poder ubicar en el espacio (el cuerpo de los bailaores) y en el tiempo (un tiempo que precede al gesto bailado) la flamencura, como una suerte de actitud físico-psicológica previa a la ejecución del movimiento, y que coincide parcialmente con la noción de «pre-movimiento», tal y como es definida por el analista del gesto Hubert Godard:²

Llamaremos «premovimiento» a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de

² Hubert Godard. «El gesto y su percepción». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, N°. 32, 2007, p. 337.

pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos.

Sin embargo, cuando tratamos de definir de manera más matizada esa flamencura como «pre-movimiento», encontramos que esta noción fluye a través de una red de nociones y expresiones que se implican mutuamente y que parecen designar un mismo objeto, que, «en sí mismo», se resiste a ser nombrado.

Flamencura o pureza

Tres expresiones cobran especial importancia en esta especie de *mise-en-abîme* de la noción de flamencura. En primer lugar, la noción de «pureza»³ que, en el baile, tiene una doble referencia: por un lado, la pureza designa la adecuación de los pasos ejecutados por el bailarín con el canon de unas formas establecidas, «autorizadas» por artistas y maestros con alto capital simbólico y denominadas como «tradicionales».

Estudios recientes realizados desde diferentes perspectivas en los estudios de danza demuestran, sin embargo, hasta qué punto el canon de formas coreográficas e incluso de tipologías corporales en el flamenco ha ido evolucionando desde su gestación en la segunda mitad del siglo XIX, de modo que, aunque siempre se han utilizado las categorías «puro» y «tradicional», estas han designado prácticas artísticas a veces radicalmente diferentes de lo que a fecha actual entendemos por las mismas.⁴

³ En cuanto a la noción de pureza, queremos señalar la existencia de obras como la de José Luis Ortiz Nuevo, *Alegato contra la pureza*, donde la estrategia deconstruccionista de la noción de «pureza» es la de la negación del original como modelo, o su carácter siempre ya diferido, históricamente «compuesto» y mixto:

«Las raíces que nutren el árbol aportan a la savia el eco del pueblo de Tarteso, que escribía en versos sus leyes, y la delicada lascivia de las danzantes de Gades [antiguo nombre romano de Cádiz], y el grito de las víctimas muertas en las cruces cuando los romanos estaban en el poder y los himnos que en Cádiz se cantaban a la muerte, y las lágrimas y el gozo de la lírica andaluza y el compás de la música popular, y los cantos sinagogales y de muecines y los cantos gregorianos, y los furiosos tambores de los negros de África, y las zarabandas y chaconas y seguidillas manchegas, y jarchas y romances, y bailes de boleros, y vino o aguardiente y festejos y noches abiertas...

Dime entonces: ¡por favor! ¿Puedes decirme dónde está la pureza?» (op. cit., p. 27).

⁴ Para ahondar en esta cuestión, recomiendo la lectura de mi libro (extraído de mi tesis doctoral) *Historia Queer del Flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales. Madrid-Barcelona, 2020.

Asimismo, la pureza puede designar la calidad del gesto, es decir, la manera y carácter con la que se ejecutan los pasos, en relación con una cierta transparencia identitaria del intérprete y con una cierta impresión de sencillez que es considerada como estéticamente valiosa: el gesto «puro» es el gesto que nos permite recibir (más que leer o interpretar) la personalidad de un intérprete que se muestra sin estilización, mezcla con elementos considerados como exógenos o imitación de formas ya establecidas. Se entiende así la subjetividad del intérprete como algo natural (y por ende no construido culturalmente) que emerge «del corazón», por oposición a otras regiones anatómicas del cuerpo que se asocian a actividades más complejas, como la cabeza.

Flamencura o el arte que se tiene

En segundo lugar, la flamencura se asocia a la expresión «tener arte». Esta expresión conlleva el matiz de la espontaneidad y la rapidez creativa, y es aplicable tanto en un contexto artístico como en un contexto cotidiano: podemos decir que alguien que hace una broma adecuada respondiendo a algo que se sucede en el instante tiene arte. Tener arte, en cierto sentido, podría ser sinónimo del don de la oportunidad y de la cabriola realizada sin estrategia previa.

En cualquier caso, esta expresión se considera una característica innata, que no se puede aprender o desarrollar, sino que simplemente «se manifiesta», aunque responda inevitablemente a una serie de códigos culturales aprendidos e incorporados de manera inconsciente y que, por tanto, se performan hasta devenir una «conducta naturalizada»: nada menos espontáneo que lo que se manifiesta como tal y que esconde, en algún sentido, la partitura invisible de una pedagogía cotidiana.

Flamencura o duende

La tercera noción con la que se relaciona la noción de flamencura es la de «duende», noción sobre la que hay mucha literatura escrita, pero sobre la que existe un «texto fundacional», el de Federico García Lorca, en *Teoría y juego del duende*, de 1933.⁵ Este carácter fundacional se debe no solo al magnífico dibujo que hace del paisaje en el que viene a aparecer el duende, sino también al carácter testimonial de Federico, como alguien que dice

⁵ En relación con la cuestión del duende recomendando fervientemente la lectura del trabajo *El duende. Hallazgo y cliché*, del filólogo e historiador granadino José Javier León.

haber oído la expresión «tener duende» de quien pudo haberla introducido en el ámbito flamenco: su amigo, el cantaor Manuel Torres.

Lorca diferencia al duende de la Musa y el Ángel, como dos «fenómenos» estéticos que podrían fusionarse con el primero, pero que poseen una ontología y una nacionalidad diferentes. Los aspectos que distinguen al duende son:

- 1.- Una relación especial con la muerte que hace surgir un tipo particular de «presencia».
- 2.- Su carácter «interior», encarnado en los cuerpos.
- 3.- La relación de lucha con la persona que la encarna.
- 4.- Su carácter eventual, ligado a su imprevisibilidad.
- 5.- La delimitación de la aparición de este fenómeno, en relación con la particular «cultura de la muerte» que explica la literatura, a las regiones del sur de España.

El duende da nombre, además, a un fenómeno estético cuya naturaleza hace imprescindible que un cierto no-saber esté operando desde el interior de lo que sucede, constituyendo una brecha epistemológica que una mayor cantidad de información no puede cicatrizar. Esto es así porque este no-saber no es equivalente a una falta de datos, sino a la experiencia del límite del conocimiento, hermana quizás de lo sublime kantiano: el entendimiento toca techo, y es como si quisiera salirse fuera, empujando el horizonte de lo que no sabe, con un cierto afán de conquista.

No es posible decir si en ese límite lo que se experimenta es la frustración de querer saber y no poder, el atisbamiento de aquello que comienza a dibujarse pero que se halla aún demasiado lejos, o la constatación de que el conocimiento ha de dar paso a otro tipo de experiencia de orden a-razional y quizás no lingüístico.

Estaríamos tentados a afirmar que este acontecimiento estético puede tomar diferentes formas y que una de ellas es el duende: el duende es un rostro del acontecimiento. La descripción lorquiana lo sitúa como una función asíntótica resultante del cruce de eros y tánatos, que ocupan alternativamente el eje de coordenadas y de abscisas.

El duende no es una propiedad del objeto sino un modo particular de la temporalidad generada por un dispositivo variable: un cuerpo, una melodía, una pintura, una palabra, etc. La pregunta es, por tanto, qué puede producir lo imprevisible y cómo: en qué condiciones el duende, tal vez el más ateo de los milagros, puede suceder.

Un esbozo de la tecnología de producción del duende en el baile, que tendría bastante de ritual, nos llevaría a hablar de una meditación invertida: conectarse con el cuerpo para que conduzca a la herida. La herida es aquello que, sin estar del todo sanado, aún duele, conecta el exterior y el interior

ribeteando de negro la carne, y recuerda la fragilidad y su límite absoluto (la muerte). La herida puede ser física o psíquica y puede vivirse tanto con el sentimiento de un dolor padecido (rabia, tristeza) como con la alegría de un superviviente que ve en ella el anuncio de la sanación. En el primer caso el presente se vive a través de un pasado aún balbuceante; en el segundo, a través del futuro bajo la forma de la promesa.

Este dibujo del duende destaca ciertas características que nos permiten comprender mejor esta noción, pero debemos hacernos aún algunas preguntas. En primer lugar, hasta qué punto podemos combinar completamente la noción de flamencura con la de duende y la de pureza: ¿son términos completamente coextensivos, es decir, designan siempre el mismo conjunto de «objetos», de tal manera que si un objeto A pertenece al conjunto de objetos que tienen la propiedad de la flamencura, debe pertenecer también al conjunto de objetos puros y/o que poseen duende (o la capacidad de provocarlo)? ¿Podemos pensar en un contraejemplo que pueda iluminar un caso en el que un objeto B podría «ser muy flamenco» (tener la propiedad de «flamencura») sin ser puro o sin tener duende? ¿Y al revés?

Además, deberíamos preguntarnos hasta qué punto la caracterización que hace Lorca —quien también puede ser considerado como un actor participante dentro del mundo del flamenco—, intelectualiza el duende: ¿podría su caracterización del fenómeno entrar en contradicción con la lógica práctica, quizás más flexible y menos determinada, en la que se produce el uso de la noción? ¿No es esta «flexibilidad» la que permite el funcionamiento de la red categorial que solo tiene sentido en movimiento, al referirse de una noción a otra sin llegar nunca a dar definiciones precisas? ¿Es el duende un término *etic* o *emic*?

La normatividad que acompaña al nombre

Se ha observado que la noción de flamencura y toda la red de categorías que la acompañan se utilizan como el fundamento axiológico de un deseo de normativización estética. Para entender esto mejor, podríamos apelar al esquema utilizado en el ámbito de la Ética para problematizar la fundamentación de la norma ética⁶ y sus diferentes niveles:

- 1) Nivel positivo: al que pertenecen los actos humanos, que pueden ser descritos. En el campo de la danza, ubicaríamos en este nivel la ejecución de danzas y un discurso descriptivo en sentido amplio (tanto

⁶ Que se encuentra, por ejemplo, caracterizado por el filósofo alemán Edmund Husserl en *Las dos fuentes de la religión*.

el análisis del movimiento puramente anatómico como el análisis semiológico y hermenéutico).

2) Nivel normativo: en el que se sitúan las normas según las cuales se comportan los hombres y que se traducen en un discurso deontológico conformado por permisos y prohibiciones, y en el caso del baile flamenco, por una determinación, según la adecuación a este conjunto normativo, de lo que es flamenco y lo que no lo es.

3) Nivel axiológico: en el que se desarrollan los valores que fundaron las normas del segundo nivel, y al que pertenecerían las nociones estéticas de duende, pureza y flamencura.

Lo sorprendente es que precisamente lo que se resiste a ser definido (duende, flamencura, arte, pureza...) es lo que funda el nombre (el flamenco) y los códigos normativos que de él se deducen, pero también lo que constituye su última línea de fuga, la posibilidad de escapar a la normatividad que acompaña la formación del nombre, y que finalmente deshace el nombre o lo centrifuga.

Cabría preguntarse si hay algo en común entre esta red categorial de lo sin-nombre y el «estilo sin nombre» del que habla Matilde Coral en cierto documental: el baile (flamenco) contemporáneo.⁷ ¿se podría decir que lo que se entiende por «contemporaneidad» en el flamenco es solo una puesta en movimiento del flamenco codificado, una desviación de la norma a partir de aquello que la funda —y no de nada exterior a sí mismo—? ¿Tal vez una reactivación de la flamencura más allá del código y de sus formas naturalizadas que no se corresponden con el sentir y el ser de sucesivas generaciones de artistas, desde al menos la década de 1990?⁸ ¿Hay algo más flamenco que el creer en «la verdad de uno mismo» y el querer encarnarla y mostrarla, aunque esta no coincida con los códigos establecidos, incluidos los códigos «flamencos» que, a partir de ahora, tal vez, deberemos empezar a escribir entre comillas?:

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre los viejos planes, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.⁹

⁷ Bailaores. Albertina Pisano, 2013. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=rGNgMg0CPSk>

⁸ Este análisis continúa, desde un punto de vista histórico y estético, en un artículo titulado El surgimiento del baile flamenco contemporáneo: Historia y debates estéticos (1990-2008), publicado en *La investigación en danza en España 2020*. Mahali, 2020.

⁹ *Teoría y juego del duende*. Federico García Lorca.

Bibliografía

- «La Pureza flamenca: efficience et revers d'un fantasme», coloquio internacional *TraditionS en mouvementS*, org. por Federica Fratagnoli y Joëlle Vellet (Univ. Nice Sophia Antipolis/Atelier de la danseno 7/Festival de danse de Cannes), Cannes, 2015.
- «Le Duende flamenco: un climax en mesure», *Journée d'étude «Variations sur l'outrance : esthétiques et expressions culturelles du trop aux XXe et XXIe siècles»*, org. por Diane Bracco (Univ. de Limoges, EHIC) y Rocío González Naranjo, Limoges, 29 enero 2016.
- «Le Duende lorquien: épreuve de l'art, tourmente de la pensée. La perfection au risque de la perte», *Journée d'étude «La Musique et le mal : figures, lectures, représentations»*, org. por Nathalie Vincent-Arnaud y Frédéric Sounac, Univ. de Toulouse-Jean Jaurès, 2016.
- «Une Lecture conceptuelle de Jeu et théorie du duende », coloquio internacional *Federico García Lorca: histoires, mémoires, fictions. D'une absence à résonances universelles (1936-2016)*, org. por Jocelyne Aubé-Bourligueux (Univ. de Nantes, CRINI), Nantes, 2016.
- «Vers une définition du duende dans le flamenco», coloquio internacional *Le Flamenco. Nouvelles approches artistiques et critiques*, org. por Jean-François Carcelén e Ismael Chataigné (Univ. Grenoble-Alpes, ILCEA4-CERHIS), Grenoble, 2016.
- Arnaud-Bestieu, Alexandra, y Gilles Arnaud. *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*. L'Harmattan, París, 2013.
- García Lorca, Federico. *Teoría y juego del duende*. *Revista de estudios orteguianos*, 2000.
- Lenclud, Gerard. «La tradición ya no es lo que era. Sobre las nociones de tradición y de la sociedad tradicional en la etnología», *Terrain*, 9, 1987.
- León, José Javier. *El duende. Hallazgo y cliché*. Athenaica, 2018.
- Riegler, Anne-Sophie. «Jeu et théorie du duende de Federico García Lorca: l'incarnation d'un "style vivant"», coloquio internacional *La Conférence comme performance*, org. por Nathalie Boulouch, Laurence Corbel, Laurence Bouvet-Lévêque y Nelly Bregeault-Kremser (Musée de la danse et Univ. Lille 3, CEAC), Univ. Rennes, 2017.

ITINERARIO ARTÍSTICO DE GABRIELITA LA DEL GARROTÍN, REINA DE LOS BAILES DE CHUFLA

ÁNGELES CRUZADO RODRÍGUEZ

Resumen. Este artículo se propone recuperar y reivindicar la figura de la bailao-ra Gabriela Clavijo, también conocida como Gabrielita la del Garrotín, que durante el primer tercio del siglo XX triunfó en toda España y en Europa con sus bailes de chufla, y especialmente con el garrotín cómico. Tras abordar la significación de esas danzas en el contexto de la época, nos serviremos de la investigación hemerográfica para seguir sus pasos por los cafés cantantes, teatros y salones de variedades. Asimismo, aportaremos el testimonio de la propia artista y el de otras figuras con las que trabajó.

Palabras clave. Gabriela Clavijo, bailes de chufla, garrotín, Gabrielita.

Abstract. This article aims to recover and vindicate the dancer Gabriela Clavijo, also known as Gabrielita la del Garrotín, who triumphed throughout Spain and Europe during the first third of the 20th century with her chufla flamenco dances, and especially with the *garrotín cómico*. After discussing the significance of these dances in the context of the period, we will use newspaper research to follow in her footsteps through the *cafés cantantes*, theatres and variety salons. We will also provide the testimony of the artist herself and that of other performers with whom she worked.

Keywords. Gabriela Clavijo, chufla flamenco dances, garrotín, Gabrielita.

*En el principio fue la fiesta,
el flujo que alimenta la alegría del gozo*
(Ortiz Nuevo, 1996: 19)

Los bailes de chuflla

El flamenco es un extraordinario medio de expresión que, desde sus orígenes, ha permitido al ser humano manifestar toda una gama de sentimientos que van desde la alegría hasta la tragedia. Ha estado presente en las celebraciones y en las fiestas, y la seriedad inherente a los estilos más solemnes siempre ha sabido convivir con el humor. Sirva como ejemplo el testimonio aportado por Luis Suárez Ávila sobre la función ofrecida en 1867 en el Teatro Principal de Jerez, en la que Curro Dulce «aparece anunciado para cantar la soleá, el jaleo y la viudita que bailarían Mingoli —Mangoli—, remedando a un tonto. [...] se trata, sin duda, de una chufllilla, con el apoyo literario del romance infantil tan conocido de *La viudita del conde Laurel*» (2004: 15).

Fernando el de Triana, en su conocida obra *Arte y artistas flamencos*, también describe los números cómicos que se desarrollaban en el sevillano Café del Burrero, protagonizados por la bailaora Concha la Carbonera y su «comadre» La Escribana, sobrenombre del cantaor José León. «Esta pareja [...] no pensaba más que en la chuflla y en divertirse cuanto más, mejor, alegrándose con todo lo que fuera destruirse la naturaleza» (1979: 108). Asimismo, el autor hace referencia a las parodias representadas por todos los artistas del cuadro, que iban desde la formación de una comparsa de bandoleros hasta la lidia de un becerrillo aderezada con unos diálogos de lo más hilarantes.

La Carbonera destacaba especialmente en el baile por tangos, un estilo bastante propicio para el desarrollo de la vis cómica. Da testimonio de ello Salvador Rueda (1886: 1), que describe con todo lujo de detalles una actuación de la bailaora en el Burrero:

Y mientras truena este abigarrado laberinto de exclamaciones, Concha va y viene, cumpliendo todas las demandas, ya poniendo unas banderillas a los pliegues del aire, ya llevándose la mano a la mejilla para entonar el pregón de las flores; bien pisando, llena de melindres, la araña; ahora imitando al gallo en su quiriquire y en sus desplegamientos de

alas; tan pronto anunciando, sin salirse del canto, «los boquerones»; a las voces diciendo que «lleva la rosa y la rosa mosqueta y las flores de *tóos* colores»; y siempre intercalando al repertorio de habilidades, repiques de puntería y golpes de tacón, yéndose serenamente hacia atrás, corriendo luego hacia adelante, haciendo desgoznes de caderas, con los que finge muecas ridículas el *polisón*, y sosteniendo, siempre imperturbable sobre su peinado, un airoso chambergo pedido a un circunstante, que es como el noble y glorioso birrete del doctorado.

Esa comicidad, con un componente erótico, también estaba presente en los tangos bailados por Antonio de la Rosa ‘Pichiri’ formando pareja con Pepa, bailaora de San Fernando, durante su actuación en la Exposición Universal de París de 1889, con un número que dejó impactados a los franceses. Así lo describieron las crónicas:

Pepa, una mujer muy alegre, con una mirada sorprendentemente lasciva; es muy pícara [...]. Muy guasona [...]. Para bailar se planta sobre la oreja un sombrero de hombre; después, con Pichiri, comienza un baile que todo París querrá ver. Si he comprendido bien este tango, Pepa llama a Pichiri para que venga, cantándole un cuplé —¡Y qué cuplé!— y ejecutando, ante sus ojos extasiados, una danza del vientre especial.

[...] Me han traducido una de las frases del cuplé, y esto es lo que ella canta:

«Me encanta el salchichón, cuando es bien grande».

No profundicemos más. Y a cada nueva frase, a cada nueva rotación de su trasero, Pichiri la bendice y se acerca, como mordido por un intenso deseo... (Intérim, 1889: 4).¹

Aparte de la travesura y el erotismo que se desprenden de los testimonios anteriores, existe otro elemento común a muchos de los artistas que se han especializado en el baile cómico, como es la vinculación entre la chufla y el toreo. En este sentido, es obligado mencionar a la famosa Trinidad Cuenca, que en el último tercio del siglo XIX triunfó en los escenarios de medio mundo con un número que imitaba todas las suertes de una corrida de toros, y que no estaba exento de guasa (cfr. Ortiz Nuevo et al., 2016). Unas décadas más tarde, el jerezano Juan Sánchez Valencia, ‘Estampío’, ideó el baile del picador, que le reportó fama y no pocos imitadores. Así lo contaba él mismo a la periodista Luisa Carnés (1935: 25) en la revista *Estampa*:

El baile del picaor es un baile creación mía. Lo inventé una noche que tenía dos copas en el cuerpo. Había estao por la tarde a los toros y había

¹ La traducción de todos los textos extranjeros es mía.

visto un picaor con mucha pata. Conque, aquella noche, en el teatro, me dio por imitar al picaor que había visto en la plaza, y me puse a dar unos pasos y a hasé como que sitaba a un toro invisible. «¡Upi! ¡Toro!» Y comensé a yamar a los peones: «¡Mantalombra! ¡Estampío! ¡Mantamojá! ¡Chorrojumo!» Y la gente se entusiasmó con aquello, y me aplaudió mucho, y la Prensa se ocupó de mi nuevo baile. Y hubo muchos que me lo imitaron...

En la década de 1910 se anunciaba en el Teatro Romea de Madrid «el graciosísimo ‘Estampío’, en un baile de *chufra*, parodia de un picador» (*La Correspondencia de España*, 1911a: 6). Sin embargo, esta no era su única especialidad. Fernando el de Triana lo definió como un «artista grande, de la vieja solera del baile flamenco» (1979: 236), que destacó por su excelente zapateado y por su inimitable juego de brazos.

Sí se dedicaron de lleno al baile de *chufra* Juan Martínez, conocido como Don Jenaro el Feo, y Mariano Figueroa, apodado Churri el Bonito, que triunfaron en esa misma época en los escenarios de variedades. El primero de ellos alcanzó gran notoriedad con sus canciones y bailes excéntricos, sus parodias e imitaciones, y muy especialmente con su garrotín cómico, que ejecutaba «con un cencerro como dije de la cadena» (*La Unión Ilustrada*, 1922: 13). Asimismo, impresionó para la casa Odeón un garrotín y unos tientos (*Mundo Gráfico*, 1915: 28).

Churri el Bonito, que también había probado suerte en los toros antes de dedicarse al baile, se anunciaba como «cantante-bailarín excéntrico» (*La Correspondencia de España*, 1911b: 6) y «buen bailador jocoso de baile flamenco» (*Noticiero Turolense*, 1911: 3) que destacaba por su dominio del zapateado. A principios de los años treinta llegó a compartir cartel con una jovencísima Carmen Amaya en el Circo Barcelonés (*El Diluvio*, 1932: 3).

Sin ánimo de extendernos demasiado en este apartado, merece la pena destacar también la labor de figuras como Paco Senra, Acha Rovira o Ramironte, cuyos nombres aparecen con frecuencia en los carteles de la ópera flamenca. Los tres coincidieron con Gabriela Clavijo en distintas ocasiones.

A Senra se refería la prensa como «célebre y gracioso bailaor cómico flamenco en *chufra*» (*El Tiempo*, 1928: 3). Probablemente fuese uno de los imitadores de los que hablaba Estampío, pues en más de una ocasión deleitó al público con su «baile por *chufra*, interpretando el muñeco y el picaor» (*Diario de Córdoba*, 1929: 2). En los años treinta recorrió las plazas de toros españolas junto al famoso caricato Regadera y la Banda Taurina Sevillana, con un espectáculo en el que Charlot, Don Bartolo y el propio Paco Senra hacían el papel de toreros cómicos (*El Liberal de Sevilla*, 1932: 3).

Tanto Acha Rovira como Pedro Ramírez, ‘Ramironte’, explotaron la doble vertiente del baile cómico-serio. El primero lo mismo bailaba por farru-

cas que realizaba «parodias del flamenco» (*El Noticiero Sevillano*, 1929a: 3) o conquistaba al auditorio con sus «deliciosas piruetas» (*ibidem*, 1929b: 2). El segundo hacía «las delicias del público con su comicidad» (*Heraldo de Madrid*, 1930a: 3) y era designado «el “as” de la gracia flamenca» (*La Libertad*, 1930a: 9).

El triunfo del garrotín en los escenarios de variedades

El flamenco no fue ajeno a la vorágine renovadora que inundó los salones de varietés en las primeras décadas del siglo XX, y que se tradujo en la introducción de un buen número de innovaciones, en lo que se refiere tanto a la presentación de los números —indumentaria, escenografía...— como al repertorio propiamente dicho. La guitarra cedió protagonismo a otros instrumentos, surgió el cuplé aflamencado y se pusieron de moda cantes y bailes como la bulería, la farruca o el garrotín. En el plano coreográfico, este último estilo experimentó un auge inusitado. Podría hablarse incluso de una auténtica fiebre del garrotín, que trascendió la esfera de lo jondo y atrajo a artistas de todo tipo.

Aunque el maestro Otero (1978: 212) atribuye su difusión a Francisco Mendoza Ríos, ‘Faíco’, se trata de un baile que ha sido cultivado mayoritariamente por mujeres. Las primeras referencias hemerográficas que nos hablan del garrotín datan de 1905 y tienen como protagonista a Encarnación Hurtado, ‘la Malagueñita’, que se anunciaba en el cabaret La Gran Peña de Barcelona bailando la farruca, el garrotín y los tangos (*El Diluvio*, 1905: 3). Unos meses más tarde, coincidiendo con su presentación en el Salón Concert Actualidades de Madrid, la prensa se refería a ella como «la creadora de los bailes gitanos La farruca y El garrotín» (*Heraldo de Madrid*, 1906: 4). Sin embargo, la malagueña no fue la única en atribuirse este honor. Una de las más aventajadas candidatas al título era su paisana Dora la Gitana —sobrenombre de Antonia Galindo, ‘la Sillera’—, indiscutible reina de dicho baile, que también se presentaba como «la creadora de la sugestiva farruca y el dislocante garrotín» (*La Publicidad*, 1908: 4). Ambas solían interpretarlo ataviadas con traje de hombre.

Es interminable el listado de bailarinas, tanto flamencas como de otras especialidades, que en esa época usaban como reclamo su dominio del garrotín. Podemos mencionar a Paca Romero ‘la Morita’, Blanca Azucena, Conchita Ledesma, Anita Delgado, Lourdes la Cordobesita, Carmelita Ferrer, Rafaela la Tanguera, la Estrella de Andalucía, La Canela o la Bella Lunaritos, por citar solo a algunas. Encarnación López ‘la Argentinista’, «reina verdad de la ‘Farruca’ y ‘Garrotín’», incluso desafiaba a bailar en el Teatro Gaiarre de Barcelona «a todas las profesionales, comprometiéndose a rega-

lar a la que venza en estos bailes gitanos un premio en metálico» (*El Diluvio*, 1908: 6).

La fiebre del garrotín también alcanzó a artistas foráneos y dio lugar a números tan extravagantes como el de «Miss Lenka, con su jauría de perros y su caballo, que baila el garrotín» (*El Diluvio*, 1910g: 6); el de «la ‘Calvetti’ y su perro Thuin que bailará el Garrotín Gitano» (*La Publicidad*, 1912: 6); o la «Danza de Otello, parodia de Garrotín», interpretada por los Washington-Stars americanos (*El Diluvio*, 1910d: 5).

La Saha-Rita hizo una versión sicalíptica de esta danza, que ofrecía «en camisa» en el Teatro Arnau de Barcelona los «días de programa verde» (*ibidem*, 1911: 4). Asimismo, se estrenaron numerosas obras teatrales que incluían escenas en las que se ejecutaba dicho baile. El sainete lírico *El niño del garrotín* (1910), la revista *La diosa del placer* (1910), el juguete cómico-lírico-bailable *El maestro garrotín* (1911) y el sainete lírico en un acto *La reina del garrotín* (1911) son solo algunos ejemplos.

Los excesos asociados a esta especialidad coreográfica, en lo que se refiere tanto a su omnipresencia en los cabarets y salones de variedades, como al carácter lúbrico —y, por ende, inmoral— que se le asociaba, llevaron a algunos a solicitar la adopción de «medidas coercitivas contra [el garrotín], porque está comprometida hasta la seriedad de nuestros más respetables padres de familia» (Zaragüeta, 1911: 4).

Sin embargo, figuras como Pastora Imperio o Julia Borrull elevaron el género a la categoría de refinada obra artística: «... hasta el garrotín, tan desprestigiado por las prófugas de la cocina, es bello cuando [Pastora] lo baila», escribía un cronista (*El Liberal*, 1912: 3). «Un garrotín bailado por Julia Borrull es una ofrenda al buen gusto y una reconciliación con el arte», afirmaba otro (*La Publicidad*, 1916: 4).

Según Teresa Martínez de la Peña, estamos ante una danza «mitad baile mitad parodia, [que] con ademanes bastante simples se mueve en el terreno de la gracia fácil. Lo fundamental está en el gesto, de guasa o despectivo. Desde luego es baile de chufra por excelencia» (2006: 24). No obstante, en esos años de efervescencia del garrotín cabe distinguir la labor de artistas que explotaron e incluso intensificaron esa comicidad innata, como es el caso de Don Jenaro el Feo, a quien ya nos hemos referido, o de Gabriela Clavijo, especialistas ambos en el denominado garrotín cómico.

Gabrielita la del Garrotín y sus inicios en el mundo artístico

En su *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (1988), José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz afirman que Gabriela Clavijo era sevillana, y hacen referencia a una entrevista que le hizo José María Carretero Novillo,

alias El Caballero Audaz, y que debió de salir publicada entre los años veinte y treinta en alguno de los periódicos o revistas con los que colaboró el escritor.² Posteriormente, este la incluyó en el volumen cuarto de su obra *Galería*. Dicho texto nos ofrece un testimonio de incalculable valor.

Carretero Novillo coincidió con la entrevistada en una función benéfica organizada en el Teatro Español de Madrid por la Junta de aristócratas, en la que intervinieron las bailaoras Pastora Imperio y la Argentinita, así como el actor Pepe Moncayo, que fue quien hizo las presentaciones entre ambos:

—Aquí tienes a *la Gabriela*, a la auténtica, a la famosa.

Ante mí hay una mujer pequeña, delgada, de una fealdad casi cómica, que viste una bata blanca de lunares rojos, larga cola de volantes y lleva sobre el cabello, negro y aceitoso, recogido en moño de «picaporte», un enhiesto clavel... [...]

Y la mujer diminuta, dinámica, nerviosa, me interrumpe:

—[...] *La Grabiela* bailaora, «la reina del garrotín», como me ha llamado to er mundo, soy yo. ¡Siempre yo!...

—Sí, hombre, sí —me asegura Moncayo—. ¡La mejor que ha bailao por *chufas*! ¡Esta es la divina Gabriela! (Carretero Novillo, 1948: 145-146).

Nada más conocerla, El Caballero Audaz preguntó por el origen familiar y los inicios profesionales de la bailaora, que reveló algunos datos de gran interés:

Contemplo la figura menuda, el rostro cetrino, las pupilas hondas de esta mujer, sobre la que el «maquillaje» no puede disimular la lluvia de muchos inviernos, y le pregunto:

—Pero... ¿usted es gitana?

—Pues *míe usté, zeñó...*, *mitá y mitá*... Mi madre era *calé*... Pero mi padre era un aristócrata de la familia de los Clavijos, pariente muy rico de la Emperatriz Eugenia... Es por lo que tengo parientes míos que son marqueses, y el general Narváez era tío de mi *agüelo*.

—¡Buena genealogía! —exclamo con sinceridad—. ¿Y usted, cómo fue el dedicarse al baile?...

—¡Pues ya ve *uzté!*, desde muy *chinorris*, mis padres me pusieron profesores de *cante* y de baile y de *to lo demás*... Porque aquí donde me ve *usté*, yo no soy de esas que presumen de cuna y no han *tenío* dos gordas... Yo nací «con el sombrero puesto» y me educaron como a una

² José María Carretero Novillo, El Caballero Audaz, trabajó en periódicos como el diario El Heraldo de Madrid, y en revistas ilustradas como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera*.

niña bien... Luego, ¡la vida! —lamenta sombríamente— me fue dando cosas y me fue quitando otras.

—¿Y cómo se dedicó usted a arista?

—¡Faenas también de la vida!... Cuando murió mi padre se presentó la ruina en casa... Las pasamos *morás*... Y yo tuve que dedicarme a hacer oficio de lo que había sido mi gusto y mi vocación (*ibidem*: 146).

Según sus propias declaraciones, fue la necesidad lo que empujó a Gabriela Clavijo a buscarse la vida en los tablaos, algo muy común entre las artistas de la época. Se inició en los cafés cantantes de Sevilla y su triunfo fue inmediato. Viajó por toda España y salió al extranjero, lo que le permitió reunir una fortuna considerable:

—¿Y tuvo usted éxito desde el principio?

—¿Qué *dise uzté*, mi arma? —pondera la Gabriela, con énfasis—. Pero si yo armé un alboroto apenas pisé un tablao... Empecé a trabajar en el Novedades, de Sevilla, y en ‘El Burrero’, de la calle Sierpes,³ dos de los mejores cafés cantantes de mi época, y me contrataron *en seguía pa* Madrid, y fui a Londres, a Nueva York,⁴ a París y a Lisboa [...].

—¿Entonces ganó usted mucho dinero?

—Total, ¡me hice rica! ¡Tuve mejores brillantes que nadie, casa propia y coche propio! (*ibidem*: 147).

Otra revelación importante que realiza la artista a El Caballero Audaz tiene que ver con su marido, un herrero que solía acompañarla como cantaor en los escenarios:

—[...] Fue entonces cuando conocí a mi *marío*.

—¿Era también artista?

—¡Artista y *probe* como las ratas!... Pude haberme *casao* con algún marqués o con algún *ricacho*, y preferí a este *mosito*, que era un buen *cantaor*. Cuando yo no tenía contratos, se ganaba honradamente la vida como herrero (*ibidem*: 146-147).

Las primeras noticias que nos ofrece la prensa sobre Gabriela Clavijo datan de la década inicial del siglo XX y la sitúan actuando en los escenarios

³ Según José Blas Vega (1987), el Café del Burrero se trasladó a la Calle Sierpes en 1888 y cerró sus puertas en 1897 (p. 41-54), año en que comenzó a funcionar en la Campana el Café Novedades. Este último fue derribado en 1923 (p. 69-85).

⁴ Aunque hemos acudido a varias hemerotecas norteamericanas, no hemos logrado localizar ninguna referencia periodística que confirme que Gabrielita estuvo en Nueva York.

de variedades de distintas ciudades españolas, principalmente en la zona de Levante. Corresponden, por tanto, a la etapa temprana del género de varietés y coinciden con la eclosión del garrotín como baile de moda.

Frente a artistas como Encarnación la Malagueña o Dora la Gitana, que se publicitaban como reinas y señoras de esa especialidad coreográfica, Gabrielita se hacía llamar la «niña del garrotín»⁵ (*La Tarde*, 1906b) y se anunciaba en los carteles como «la verdadera creadora» del mismo (*ibidem*, 1906a).

Entre los meses de marzo y abril de 1906, trabajó durante una larga temporada en el Café Mahonés de Palma de Mallorca, donde formaba parte de una *troupe* franco-española integrada por bailarinas y cupletistas como Juanita Nájjar, Andrea Canela, Mlle. D'Herbes, Mlle. Saphir o Enriqueta Vila (*ibidem*, 1906b).

En diciembre de 1907 retomamos su pista en Valencia, en uno de los pabellones cinematográficos instalados en el recinto ferial del Llano del Remedio, compartiendo espacio con el Circo Ecuestre Feijóo y dos tiouvivos (*El Pueblo*, 1907: 2).

Entre 1909 y 1910 la encontramos con cierta frecuencia en la Ciudad Condal. Participó en unos festivales populares celebrados en el Teatro Circo Barcelonés, en los que intervinieron varios conjuntos procedentes de Cataluña, Aragón y Andalucía. Este último ofreció un «concierto andaluz por el cuadro de los maestros Lara y Vega, en el que figura la Clavijo, creadora del garrotín» (*La Publicidad*, 1909: 4).

En enero de 1910 se la pudo ver en el Sport Toboggan, sito en el Paralelo (*El Diluvio*, 1910a: 5) y en la Sala Balmes, de las Ramblas (*ibidem*, 1910b: 5). Pasó buena parte del verano cosechando éxitos en el Alcázar Español, donde actuaba un «gran cuadro flamenco en el cual toma parte la señorita CLAVIJO, la reina del garrotín y el señor LÓPEZ, célebre cantaor» (*ibidem*, 1910d: 3). El programa también incluía cinematógrafo y zarzuelas sicalípticas. Tras presentarse en el Gran Salón Victoria de Huelva en el mes de octubre (*La Publicidad*, 1910: 2), en noviembre trabajó dos semanas en el Gran Café Apolo de Barcelona, compartiendo cartel con artistas de variedades como Navarrita con su hormigueta, Adela Sanz, el Dúo Casanovas o la bailarina Canela (*El Diluvio*, 1910f: 4).

La prensa de 1911 nos informa sobre el traslado de «Gabriela Clavijo (Reina del garrotín)» de Madrid a Sevilla, con un contrato para el Salón Novedades (*Heraldo Militar*, 1911: 3), templo jondo en el que durante años ejerció su sacerdocio la inmensa Juana la Macarrona; y de su exitosa presentación en Sanlúcar de Barrameda (*El Guadalete*, 1911: 2). De esa época con-

⁵ En los años diez también usaría este remoquete la cantaora y guitarrista Josefa Moreno, la Antequerana.

tamos con escasos testimonios que arrojen algo de luz sobre la trayectoria artística y vital de Gabrielita, lo cual podría deberse a la exigua atención que los diarios solían dedicar a los cafés cantantes y a sus artistas.

En noviembre de 1912 se anunciaban en el Salón Novedades de Valencia las canzonetistas Emilia Piñol y la Sultana, la pareja de baile Las Gaditanas (*El Pueblo*, 1912: 2), así como la formada por Carmen Díaz y Enrique Sánchez, la bailarina Carmelita Sevilla y «Gabrielita, la niña del garrotín (premio en el concurso defeas), que aunque no baila mal, es más propio su trabajo de un café cantante» (*Eco Artístico*, 1912: 30). La utilización de su fealdad como reclamo choca de plano con el hecho de actuar en ese tipo de locales, en los que se concedía un alto valor a la belleza de las intérpretes, a veces incluso por encima de sus capacidades. Se puede inferir, por tanto, que la bailaora poseía grandes cualidades artísticas que avalaban su triunfo.

De Valencia se trasladó a Cartagena, donde inauguró el Cine Sport y pasó después al Ideal Room. En el primero de ellos «la célebre Gabrielita, conocida por soberana del garrotín», compartió cartel con la canzonetista Tina Desmet y constituyó «la nota saliente» del programa (*El Eco de Cartagena*, 1912a: 2), por presentar «un trabajo completamente nuevo en la clase del de varietés» (*ibidem*, 1912b: 2). En el segundo debutó el día 3 de enero junto al dúo de transformistas cómicos Maso-Maró, y «obtuvo justos y merecidos aplausos por la gracia con que bailó los garrotines y las farrucas» (*ibidem*, 1913: 2).

Poco después debutó en Almería. La prensa la sitúa en el mes de febrero en el Salón Victoria (*El Popular*, 1913: 3) y en diciembre, de nuevo en ese local, que había sido renombrado como Salón Café España (*La Información*, 1913: 3). En ambas ocasiones Gabriela Clavijo se rodeó de un nutrido elenco de artistas de variedades en el que destacaba la bailarina y cupletista Amparito Medina. Dado que los diarios no publican regularmente el programa completo de estos salones, es difícil determinar cuánto tiempo permaneció en Almería la Niña del Garrotín, mas el hecho de que volviese a ser contratada indica, al menos, que consiguió conquistar al público.

En enero de 1914 se presentó con «éxito ruidoso» en el Cine Escudero de Cádiz (*La Publicidad*, 1914: 2), junto a artistas como la bailarina Consuelo La Iberia o las cantantes La Sevillita y Adela Martina; y en febrero se anunció en el Gran Cine de Córdoba (*Revista de Varietés*, 1914: 10). En primavera la encontramos en el Teatro de la Princesa de Valencia, donde formó parte de un extenso programa de variedades en el que figuraban los famosos transformistas Les Harturs y la cupletista Aygel (*El Pueblo*, 1914: 4).

A partir del verano la prensa la sitúa en varias ocasiones en el Gran Salón Cine Doré de Barcelona, compartiendo cartel con una treintena de artistas, entre los que sobresalen las bailaoras Carmen Flores (*El Poble Català*, 1914a: 4) y Rafaela la Tanguera. Es en este local donde la encontramos

anunciada por primera vez como «bailarina cómica» (*ibidem*, 1914b: 3). Durante los primeros meses de 1915 se la pudo ver en otras salas de varietés de la Ciudad Condal, como la Sociedad Recreativa la Mascota (*El Diluvio*, 1915: 5), y el Cine Picarol de Badalona (*Eco Artístico*, 1915a: 15).

En esa época, Gabriela Clavijo también volvió a presentarse ante el público madrileño, en la sala Chantecler —junto a los bailarines Los Paraguayos, Manolita Alonso, Mari-Guerrita y Gitanela, entre otros artistas (*ibidem*, 1915b: 11)—, en la brasería del Hotel Palace (*ABC*, 1915: 21) y en el salón Versailles, en cuyo programa de varietés destacaba un gran cuadro flamenco formado por artistas de primer nivel, como los guitarristas Adela Cubas, Mariscal y Ramón Montoya, el cantaor Antonio Pozo ‘El Mochuelo’, y los bailaores Estampío, Carrasco y Gabrielita, la Niña del Garrotín; que, junto a las bailarinas Romanitas, Coppelia y La Madrid, y la cancionista Carmen Oriente, protagonizaron un número titulado «Andalucía en Versailles»:

Indudablemente el éxito teatral de este verano lo ha constituido la brillante fiesta titulada Andalucía en Versailles, verdadera nota de color y buen gusto, que viene congregando un público selecto y numeroso en este recreo y que hace aparecer diariamente en la taquilla el cartel de «No hay billetes» (*La Correspondencia de España*, 1915: 7).

Con El Mochuelo y Adela Cubas volvió a coincidir en febrero de 1916 en el Salón Imperio de La Coruña, donde obtuvo «un éxito colosal la “Gran Fiesta Andaluza”» que se celebraba al final de cada sesión con la intervención de todos los artistas del cuadro, en el que también figuraban la bailarina Carmen Sánchez y la cupletista Marieta (*Eco Artístico*, 1916a: 2). Asimismo, durante su gira por tierras gallegas, la Niña del Garrotín se detuvo en el Salón Pinacho de Vigo —allí «obtuvo un buen éxito», compartiendo cartel con Dora la Cordobesita (*ibidem*, 1916b: 19)— y en el Bar Carrillo de Pontevedra. En este último se repartió los aplausos con la canzonetista Paquita Hernán, aunque la mayor parte de los elogios fueron para ella:

... sigue actuando con gran éxito la notable ‘Gabrielita’ que con sus bailables favoritos nos proporciona todas las noches ratos agradabilísimos.

Es lástima que esta gran artista no reúna condiciones para el canto pues de ser así podríamos decir sin temor a engañarnos que era el único astro del arte coreográfico.

No en balde se le ha concedido el título de «reina del garrotín» pues ejecuta con tal maestría este y otros bailables de este género, que desde luego por muy profano que les sea en esta materia se ve que es una artista.

Es una bailarina excéntrica de lo mejor que tenemos en la actualidad y lamentamos de veras que se halle entre nosotros tan poco tiempo pues aparte de un gracejo especial es de las que atrae al público con sus creaciones de baile (*La Correspondencia Gallega*, 1916: 3).

Además de resaltar las excelentes cualidades dancísticas de Gabriela Clavijo, esta crónica incide en varios aspectos interesantes, como su capacidad creadora y su dominio de un repertorio que va mucho más allá de su famoso garrotín de chufla. Por otra parte, el testimonio de Ramón Montoya recogido por Blas Vega en su libro sobre los cafés cantantes madrileños (2006: 310) desmiente esa idea de que la artista no poseía dotes para el cante.

Tras su periplo gallego, la Niña del Garrotín regresó a Sevilla en el mes de abril para actuar en el Kursaal Central, famoso local de varietés sito en la Calle Sierpes donde en los últimos años habían actuado artistas flamencos de la categoría de Manuel Torres, Luisa Requejo o la Niña de los Peines.⁶

En los últimos años de la década de 1910 la prensa solo nos ofrece unas cuantas pistas sobre el paradero de Gabriela Clavijo, que siguió actuando en salones de variedades y cafés conciertos de distintas ciudades españolas —como Madrid, Santomera (Murcia), La Coruña u Orense (*Eco Artístico*, 1917a: 21; *ibidem*, 1917b: 14; *ibidem*, 1917c: 18)— e incluso viajó a Lisboa para anunciarse como «bailarina excéntrica» en el Salón Foz (*Cine-Mundial*, 1916: 515). Según confesó la propia artista a El Caballero Audaz, este fue uno de los mayores triunfos de su carrera:

—¿En qué sitio recuerda usted haber tenido mayor éxito?

—En Lisboa. La empresa tenía la costumbre de ir a esperar a los artistas que contrataba. Llegamos mi marío y yo, y nos extrañó que nadie saliera a recibirnos. Por fin, mi hombre, que era un poco nervioso, se dirigió a los caballeros que había en el andén y les preguntó si ellos eran los empresarios. Dijeron que sí. Me presentó a ellos. Y al verme tan fea y tan poquita cosa, no pudieron disimular su gesto, como diciendo: «¿Pero por este esperpento vamos a dar cincuenta duros diarios, después de haberle *anticipao* ocho mil reales?» A los pocos días, después del éxito que tuve, andaban casi de rodillas detrás de mí para que acep-

⁶ Normalmente los diarios ofrecen escasa o nula información sobre el programa de estos locales —la mayor parte de los días simplemente indican que en ellos se ofrecen variedades y flamenco—, por lo que resulta muy difícil saber qué artistas actuaron y durante cuánto tiempo. En contadas ocasiones se publican anuncios o gaceti-llas, que nos permiten situar en el Kursaal Central de Sevilla, por ejemplo, a Manuel Torres (*El Noticiero Sevillano*, 1914: 2), a Luisa Requejo (*El Guadalete*, 1915: 2) o a la Niña de los Peines (*El Liberal de Sevilla*, 1916: 4).

tara un contrato por dos meses al precio que yo quisiera... (Carretero Novillo, 1948: 147).

En mayo de 1919 encontramos a Gabrielita de nuevo en Madrid, actuando en el *music hall* Kursaal de la Magdalena junto a «Mate, excéntrico sin pies, y Román, insuperable bailador» (*El Liberal*, 1919: 4), entre otros artistas. En esa misma época es cuando la sitúa Blas Vega en el Café de la Encomienda, entonces regentado por el guitarrista Ramón Montoya:

Por esos años, más o menos, y por breve tiempo, se hizo cargo del café Ramón Montoya. [...] allí empezó de guitarrista su sobrino Carlos Montoya, cuando contaba dieciséis años, o sea hacia 1919. Y también una festería sevillana, Gabriela Clavijo 'La Gabrielita' que en su época fue muy conocida y celebrada. Era fea y chiquitilla, pero muy graciosa. Ramón fue un admirador suyo y la llevaba a todas las fiestas. En una de ellas, en el Palacio del Duque de Alba, dijo este:

Hombre Ramón cómo me traes este esperpento.

Cuando Ud. la vea cantar y bailar por chufas ya me dirá. Y ya lo creo que gustó.

Ramón, ya me extrañaba de que tú me equivocaras (Blas Vega, 2006: 309-310).

El testimonio que nos ofrece Blas Vega reviste particular interés, ya que, salvo contadas excepciones, las hemerotecas no suelen ofrecer datos sobre la programación de los cafés cantantes ni sobre las fiestas privadas.

Aventura europea con los Ballets Rusos de Diaghilev

Es más que probable que Gabriela Clavijo se encontrase todavía en Madrid en la primavera de 1921, cuando los Ballets Rusos actuaron por dos semanas en el Teatro Real. Durante su estancia en España, coincidiendo con la Semana Santa y la Feria de Abril, el empresario de la compañía, Sergei Diaghilev, viajó a Sevilla junto a algunos de sus colaboradores y aprovechó para visitar cada noche los locales en los que se ofrecían espectáculos flamencos. Fue así como le surgió la idea de crear un nuevo montaje, denominado *Cuadro Flamenco*, que consistiría en transportar uno de esos cuadros directamente desde el café cantante hasta el escenario de un teatro. Empezó entonces un proceso de selección de cantaores, bailarines y guitarristas en los cabarets sevillanos, donde entró en contacto con figuras tan destacadas como Juana la Macarrona, Antonio Ramírez o Manolo de Huelva, y también con la joven Pepita García Escudero —a quien rebautizó como María de Albaicín—, que había debutado junto a Pastora Imperio en *El amor brujo*.

Cuando sus compromisos profesionales lo obligaron a abandonar la capital andaluza, Diaghilev delegó en su director comercial, Randolpho Barocchi, la tarea de formalizar las contrataciones, que no resultó nada sencilla, dado que «muchos de esos artistas no tenían la menor intención de firmar contratos ni de salir de España» (Kochno, 1970: 164), por lo que, después de muchas conversaciones, la compañía terminó formándose «al azar y en el último momento» (*ibidem*: 166). Antes de marcharse de nuestro país, el empresario realizó dos nuevos fichajes, que darían mucho que hablar en la escena europea:

En cuanto a los dos ‘fenómenos’ que causaron sensación en *Cuadro Flamenco* tanto en París como en Londres —‘Mate el sin pies’, un mendigo sin piernas que usaba un cajón con ruedas para deambular por las calles de Sevilla parodiando el correr de los toros, y Gabrielita la del Garrotín, una enana y notable bailaora—, Diaghilev los había descubierto y contratado antes de dejar España (*ibidem*).

Habida cuenta de que en esas fechas Baltasar Mate se encontraba actuando en el Kursaal de la Magdalena, donde compartía cartel con artistas como Faico y el Niño del Genil (*La Libertad*, 1921: 7), lo más probable es que la contratación de ambos bailarores se realizase en Madrid.

Los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev debutaron el 17 de mayo de 1921 en el Théâtre Municipal de la Gaîté Lyrique de París. Allí ofrecieron siete funciones de gala con un programa en el que siempre estuvo presente *Cuadro Flamenco*, alternando cada noche con tres de los siguientes ballets: *Oiseau de feu*, *Chout*, *Danses du Prince Igor*, *Tricorne*, *Parade*, *Petrouchka* y *Sylphides*.

El decorado del nuevo espectáculo, que representaba «un escenario dentro de otro con palcos en trampantojo a izquierda y derecha» (Richardson, 2007: 179), era obra de Pablo Picasso, que reutilizó un boceto anterior concebido para el ballet *Pulcinella*, de 1920. «Los trajes los diseñó según la vestimenta tradicional de los bailarores de flamenco» (Kochno, 1970: 166).

María de Albaicín era la artista principal del elenco, en el que también figuraban los bailarores Rojas, Tejero, Estampío y Mate ‘Sin Pies’; las bailaroras Gabrielita la del Garrotín y La Rubia de Jerez; los bailadores de jota aragonesa La López y El Moreno; los guitarristas Manuel Rodríguez ‘El Sevillano’ y Manuel Martell; y la cantaora Antonia García ‘La Minerita’. La obra se componía de los siguientes números:

- 1.- La Malagueña, cantada por La Minerita.
- 2.- Tango Gitano, bailado por Rojas y El Tejero.
- 3.- La Farruca, bailada por María de Albaicín.
- 4.- Alegría, bailada por Estampío.

- 5.- Alegría, bailada por la Rubia de Jerez.
- 6.- Garrotín Grotesco, bailado por La Rubia de Jerez, María de Albaicín y Mate Sin Pies.
- 7.- Garrotín Cómico, bailado por La Gabrielita del Garrotín.
- 8.- La Jota Aragonesa, bailada por La López y El Moreno (Brunoff, 1922: 180).

Desde su primera representación *Cuadro Flamenco* provocó en el público francés «un entusiasmo indescriptible» (*Le Petit Parisien*, 1921: 4). Así lo contó Pierre Deschamps (1921: 1) en el diario *Le Gaulois*:

Figúrense uno de esos pequeños cafés donde, sobre una tarima apenas tan grande como dos mesas yuxtapuestas, se agrupan las bailaoras y los cantaores o cantaoras y los guitarristas cuyos nombres están escritos con tiza sobre una pizarra negra; porque el dueño del cabaret no tiene los medios para imprimir los programas. Hay allí, sobre la tarima, unas diez personas. Las mujeres llevan mantones de colores, como no se ven en ninguna parte. Se eleva un ruido: un guitarrista y una o dos mujeres esbozan el ritmo de una canción del país morisco, que los otros acompañan con las manos, mientras que los hombres marcan el ritmo con los pies. Y la bailaora y el bailaror comienzan a bailar, giran, dan vueltas, se caen y parecen exasperarse en una extraña coreografía.

Todo esto es el arte autóctono; la música tiene ese aire lánguido, nostálgico [...]: es el Oriente.

Los cronistas galos alabaron el virtuosismo de los guitarristas, sintieron emociones contradictorias al escuchar el canto de la Minerita, con su «voz de un color verde abominable, brillante, modulada y que sube a alturas peligrosas» y su grito que «recuerda al de los vendedores de mariscos de Tolón» (P. S., 1921: 3); y disfrutaron con el baile de los distintos artistas, cada uno con su propia personalidad:

Estamos preparados para todo: para la distinción gitana de María de Albaicín, para el esperpento sabroso de La Gabrielita, para las provocaciones finas y afiladas de la Rubia de Jerez, para Rojas, para Tejero, para Estampío, bailarines bellos, precisos, musculosos, enérgicos y secos. No hay ninguno que no sea aceptado deliberadamente por nosotros, ni siquiera el penoso tullido llamado Mate el sin pies (*ibidem*).

Sin embargo, quienes causaron un mayor impacto y acapararon gran parte de los elogios fueron María de Albaicín, con su elegancia y su belleza gitana, y Gabriela Clavijo, en quien muchos veían la encarnación de uno de esos

personajes grotescos salidos de los pinceles de Goya. Reproducimos, a continuación, algunos de esos testimonios:

Me llamó particularmente la atención, en el *Cuadro Flamenco*, la seductora gitana María de Albaicín, la bailarina cómica Gabrielita, que sigue el ritmo con gran precisión hasta en sus invenciones más excéntricas (Laloy, 1921: 1).

Se sorprendían en la sala por la belleza de María de Albaicín, soberanamente morena, por las contorsiones de la Gabrielita del Garrotín... (J. B., 1921: 477).

María De Albaicín [...], alta, esbelta, noble y morena hasta el absoluto, triunfa en esos bailes puramente populares donde los bailarines fluyen a gusto, en el ritmo perpetuo, por frenético o por seco que sea. Particularmente, yo he admirado también el baile grotesco, la Gabrielita del Garrotín que resucitaba algunas pinturas de Goya [...] (Bernier, 1921: 9).

El *Garrotín grotesco* fue bailado sobre sus rodillas por Mate El Sin Pies y el *Garrotín cómico*, por la viejecita Gabrielita, que parecía haber escapado de un álbum de Goya. Todo terminó con una *Sevillana* general (G. de P., 1921: 4).

El esperpento tiene su parte —un esperpento al estilo de Goya— con Mate, un torero sin pies que gira sobre sus muñones, y Gabrielita del Garrotín, una alucinante bailarina de *burlesque*.

Todos estos bailaores tienen un sentido del ritmo, una ciencia de las actitudes y un hieratismo innato que sorprenden y fascinan (Roland-Manuel, 1921: 3).

Hasta Pablo Picasso quedó tan «fascinado por [Mate Sin Pies] y su compañera, una bailarina enana llamada Gabrielita del Garrotín, que les organizó un simulacro de corrida de toros una noche en el patio del magnífico apartamento de [Coco] Chanel en el Faubourg Saint-Honoré» (Richardson, 2007: 179).

Una vez concluida la breve temporada parisina, el 30 de mayo los Ballets Rusos debutaron en el Princes Theatre de Londres, donde permanecieron un mes y medio. *Cuadro Flamenco* fue muy bien acogido tanto por el público como por la prensa, que destacó la novedad del montaje, así como su gran autenticidad:

... es un tipo de baile totalmente diferente del que estamos acostumbrados. Por un lado, los pies apenas se levantan del suelo y es el cuerpo que se balancea el que hace la mayor parte del trabajo. [...]

La *troupe* que ahora se presenta en el Princes Theatre tiene el aspecto de una humilde compañía de bailarines ambulantes. Actúan sobre una pequeña plataforma elevada colocada en el centro del escenario, sobre la que se sientan en semicírculo, dejando solo un breve espacio en el centro para la danza. Sus trajes, aunque diseñados por Picasso, son de tipo campesino, y ellos mismos son, en apariencia, de esta clase. No tienen nada de elegantes ni de chic. [...]

Pero su baile es muy notable, aunque sus puntos más complejos sin duda pasaron desapercibidos para los no iniciados (*The Westminster Gazette*, 1921: 6).

Gustó mucho la espontaneidad de los artistas, que incluso provocaba una agradable sensación de voyeurismo; y también la aparente improvisación, la sorpresa, que incrementaba el goce de los espectadores:

Por la escasa atención que parecen prestar al público, mientras están sentados afinando y rasgueando sus guitarras, alisando sus faldas o intercambiando bromas de un lado a otro, podrían estar encerrados en las cuatro paredes de la habitación de una posada rural. Y así, antes de que ocurra nada, se obtiene el novedoso entusiasmo de parecer espiar a través de una ventana una escena real de la vida folclórica de hace setenta años [...].

A lo largo de toda la representación, un elemento agudo de la emoción es precisamente esa incertidumbre [...]. ¿Qué bailarín, hombre o mujer, saltará o se deslizará repentinamente desde su silla para ser atrapado en el palpitar y los aplausos? ¿Qué nueva emoción o sensación nos espera en cada pausa de la música? ¿Será la deliciosa insolencia de la «Alegría» de Estampío, o la estimulante locura de la «Jota Aragonesa» de La López y El Moreno, o la diversión del «Garrotín Cómico», en el que La Gabrielita del Garrotín parece burlarse hábilmente de los groseros movimientos campesinos; o será la impresión más bien macabra del «Garrotín Grotesco», cuya figura central [...] es el Mate ‘el sin pies’, un trabajador maravilloso sobre sus ágiles muñones? En todas estas danzas, el fuerte sabor de la vida popular, la energía bárbara y el ingenuo despliegue de la pasión, tienden a arrastrar al espectador y a cegarle los dolores y la exactitud de la técnica (Hale, 1921: 84).

Como ya había sucedido en París, Gabriela Clavijo resultó ser uno de los grandes atractivos del espectáculo, honor que compartió con Baltasar Mate, si bien en el caso de este último la admiración se mezcló con el desagrado.

Las crónicas resaltaron el «alivio humorístico» que suponía el «Garrotín Cómico, que la desaliñada y arcaica La Gabrielita del Garrotín convierte en un placentero viaje de diversión» (Rogers, 1921: 9).

... rara vez se ha visto tanta comicidad en el baile como en el Garrotín Cómico de La Gabrielita del Garrotín. [...] El baile grotesco en el que aparece un hombre deformado es una cosa extraordinaria, decididamente inteligente, pero no del todo agradable de ver (*The Era*, 1921: 11).

De hecho, hubo quien no comprendió el arte bufo-esperpéntico de los citados bailaores y, tras la primera función, el *Cuadro Flamenco* a punto estuvo de caerse del cartel. El embajador español, Merry del Val, escribió una carta a Diaghilev «en la que le pedía que suprimiera todo el número, ya que estos dos artistas ponían en ridículo a España» (Buckle, 1984: 383). Sin embargo, pudo más la opinión del rey Alfonso XIII, que se encontraba entre el público y quedó tan impresionado por el espectáculo, que invitó a María de Albaicín a actuar en una recepción en la embajada española, acompañada por los guitarristas del cuadro.

Intensa actividad como bailaora en distintas compañías de ópera flamenca

Una vez concluida su aventura europea, durante los años veinte la prensa sitúa a Gabrielita fundamentalmente en Madrid. De hecho, si Blas Vega, a través de Ramón Montoya, nos hablaba de su paso por el Café de la Encomienda en torno a 1919, el mismo autor hace referencia a un artículo de Antonio de Hoyos y Vinent, que en 1925 la ubicaba en ese mismo lugar:

Un local no muy grande, un tabladillo al fondo, con los muros tapizados de percal rojo, espejos en que pregónase, escritos con tiza la gloria de los *artistas*, y... pare usted de contar. En el tabladillo, el *cuadro*: la Gabriela y la *Perlita*, Emilia y Román, el *Mochuelo* y el *Estampío*, y alguna vez la *Cotufera* y el *Gato* (Hoyos y Vinent, 1925: 29).

En esa época, la Niña del Garrotín seguía actuando en cafés cantantes y salones de variedades y, en la segunda mitad de la década, también recorrió

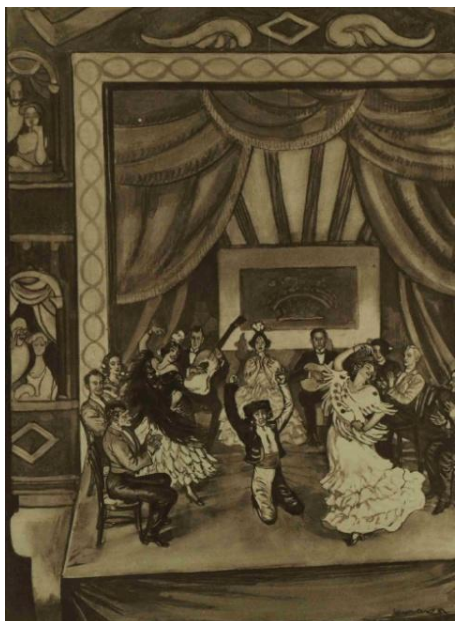


Fig. 1. Representación del espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos en el Princes Theatre de Londres. Grabado de Steven Spurrier (*The Illustrated London News*, 1921: 797).

Fig. 2. Gabriela Clavijo vestida con un traje diseñado por Pablo Picasso, en el espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos. Fotografía publicada en la revista *Shadowland* (Sanborn, 1921: 41).



Fig. 3. Representación del espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos en el Princes Theatre de Londres. Gabriela Clavijo es la tercera por la derecha. Imagen publicada en *The Graphic* (Swaffer, 1921: 30).

buenas parte de la geografía española enrolada en distintas compañías de ópera flamenca. En enero de 1922 volvió a compartir escenario con algunos de los protagonistas del espectáculo *Cuadro Flamenco*, y también con otras figuras a las que Diaghilev había intentado contratar, aunque sin éxito, como Juana la Macarrona o la cantaora y cancionista Emilia Vez. El día 11 debutó en el cabaret Ideal Rosales, que a las once de la noche ofrecía un programa de variedades y a la una, un sensacional cuadro flamenco:

Bravos y aplausos comenzaron al hacer el primer número la gran bailarina Rubia de Jerez y no terminaron hasta que el telón anunció que se había terminado el espectáculo. En el cuadro flamenco figuran artistas tan renombradas como la Antequerana, Emilia Vez, la saladísima Gabrielita, Rubia de Jerez y la reina de las reinas del baile flamenco, la formidable Juana la Macarrona, que obtuvo un éxito indiscutible y formidable en su baile «por alegrías».

Del sexo feo, Faíco, el Mochuelo, el graciosísimo Estampío, el gran tocador de guitarra Joaquín Rodríguez y el «as» de los tocadores, Ramón Montoya (ABC, 1922: 22).

Unas semanas más tarde, y de nuevo durante el otoño, Gabriela Clavijo se anunció en el Kursaal de la Magdalena formando parte de un cuadro flamenco que ponía el broche de oro a un extenso programa de variedades. En el mes de enero, completaban el elenco jondo el guitarrista Manuel Martell, la cantaora Josefa Moreno ‘la Antequerana’ y el «colosal artista sin pies Mate, bailarín cómico» (*El Liberal*, 1922: 3). Entre septiembre y noviembre pasaron por dicho salón Baltasar Mate, el cantaor Niño de los Lobitos, el guitarrista Jorge ‘el Pestaña’ y, «entre otras grandes bailarinas, la célebre y acreditada Gabrielita» (*La Libertad*, 1922: 7).

Buena muestra de la popularidad de que gozaba la artista nos la da su participación en distintos eventos, como la cabalgata del carnaval de 1922, a su paso por la Castellana:

Llega la primera carroza.— Se titula «Madrid—Sevilla». Es un camión-automóvil. En lo alto una gran pandereta. A los lados vistas de Sevilla. Mantones de Manila, sombreros anchos y mujeres «bailaoras», «bailaoras», «cantaoras» y «cantaores». [...].

Delante de las tribunas del Jurado y Prensa hay un poco de juerga, cante y baile, ¡Viva el buen humor, y que se conserve otros tantos años con las mismas facultades «La niña del garrotín»...! (*La Acción*, 1922: 5).

Posteriormente intervino en la pantomima bufa «La Feria de Sevilla», que se representó en el Circo Americano con un reparto cuajado de artistas de

primer nivel, entre los que cabe mencionar a los cantaores Carmen la Lavandera, Niña de Linares y Bernardo el de los Lobitos, y los bailaores hermanas Domínguez, La Madrileña, Emilia Puchi y Luciano Rodríguez —nombre de pila de Antonio el Viruta—. El toque de guitarra corría a cargo de Manuel Martell y Marcelo Molina (*La correspondencia de España*, 1923: 5).



Fig. 4. La Rubia de Jerez, Baltasar Mate y María de Albaicín interpretan el garrotín grotesco, en el espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos. Imagen publicada en *The Illustrated Sports and Dramatic News* (Dukes, 1921: 524).

Asimismo, formó parte de una zambra gitana organizada con motivo de la Verbena de la Paloma, en el distrito de La Latina. Bajo la dirección del guitarrista Carlos Montoya, el elenco estaba formado por los cantaores El Canario y El Mochuelo, los bailaores Alfonsina, Gabrielita, La Madrileña, las hermanas Cortés, Juan José González y Agustín Tejero, y Martín Ríos como segundo tocador (*El Sol*, 1924: 4).

En esa época también colaboró en una velada celebrada en el Salón Olimpia a beneficio de la bailaora Antonia la Coquera, en la que prestaron su concurso otras figuras del género, de la categoría de Rita Ortega, Ramón Montoya, Estampío, Fosforito, Manuel Vallejo, el Mochuelo, el Cojo de Málaga o la hermana de la homenajeada, Josefa la Coquera (Cristo Ruiz, 2011).

Como relataba Ramón Montoya a Blas Vega (2006: 309-310), incluso la aristocracia se rindió ante la gracia y el arte de la Clavijo, que en mayo de 1926 actuó junto al guitarrista, la bailaora Alfonsina y los cantaores Pavón y

Niño de Granada en una fiesta ofrecida por el marqués de Castañar en el Hotel Ritz (*La Época*, 1926: 2).

Unas semanas más tarde, se presentó en el Teatro Nuevo de Zamora integrada en una *troupe* de «baile flamenco y cante jondo» en la que compartía cartel con los tocadores Jorge López ‘Petaca’ y Manuel Bonet; los cantaores Pepe el Mexicano, La Lavandera,⁷ Niño de Alcalá, El Mochuelo y Manuel Escacena; y el bailaor serio-cómico Ramironte (*Heraldo de Zamora*, 1926: 2). De nuevo en Madrid, en el mes de septiembre «la Gabriela, reina del “baile por chufra”», intervino en un certamen de cante flamenco celebrado en el Teatro Fuencarral con un elenco cuajado de estrellas de lo jondo, en el que sobresalían Antonio Chacón, El Canario, la Niña de Linares, el Chato de las Ventas o el Niño de Marchena (*La Voz*, 1926a: 3).

También de reconocido prestigio eran los artistas con los que alternó Gabrielita en varios conciertos de cante y baile flamenco ofrecidos en el Monumental Cinema de la capital entre los meses de septiembre y octubre de ese año. El cante corrió a cargo de don Antonio Chacón, Manuel Centeno, la Niña de Linares, el Chato de las Ventas, Angelillo, el Americano, el Canario de Madrid, la Trianita y la Lavandera, entre otras figuras, con las sonantas de Ramón Montoya, Jorge López, Enrique Mariscal, Marcelo Molina y Manuel Martell. El baile lo pusieron Gabrielita, Estampío, Alfonsina, Goyita Herrero y Ramironte (*ibidem*, 1926b; *ibidem*, 1926c; *ibidem*, 1926d).

Nos encontramos ya en la época de florecimiento y expansión de la ópera flamenca, que convirtió el cante en un fenómeno de masas y lo llevó a los teatros y plazas de toros de toda España. Aunque no fuese el plato principal, en ese tipo de espectáculos también tenía cabida el baile y en ellos encontró Gabriela Clavijo un buen filón para seguir viviendo de su arte. En 1927 fue contratada por el empresario Vedrines para realizar una gira por ciudades como Valladolid, Jerez de la Frontera, Córdoba, Cádiz, Constantina (Sevilla) o Madrid (*El Noticiero Sevillano*, 1927a: 6; *El Guadalete*, 1927: 1; *La Voz*, 1927: 13; *El Defensor de Granada*, 1927: 1; *El Noticiero Sevillano*, 1927b: 2; *ABC*, 1927: 38).⁸

La compañía estaba compuesta por una veintena de artistas, entre los que cabe mencionar a la Niña de Linares, el Canario, Antonio García Chacón, el Niño de la Flor, el Niño de las Marianas II, el Chato de las Ventas, el Canario de Madrid y el Niño de Coín, con la intervención estelar del Cojo de Málaga en el Salón Rodrigo de Constantina (*El Noticiero Sevillano*, 1927b:

⁷ Aunque aparece nombrada como «La Savandera» en la publicidad, entendemos que se trata de un error tipográfico.

⁸ El elenco actuó en el Teatro Lope de Vega de Valladolid, en el Eslava de Jerez, en el Gran Teatro de Córdoba, en el Teatro Principal de Cádiz, en el Salón Rodrigo de Constantina y en el Teatro Maravillas de Madrid.

2). Marcelo Molina, Jorge López, Victoria de Miguel y Manuel Bonet se ocuparon de la parte musical y, en lo que respecta al arte de Terpsícore, aparte de la intervención de Carmen la Flamenca y Aurorita Imperio, merece la pena destacar la presencia de La Coquinera, toda una institución en el baile por alegrías, así como el predominio de lo cómico, encarnado en «Estampío, creador del baile ‘El picaor’, La Gabrielita, bailadora por “chufla”» (*ibidem*, 1927a: 6) y «el gran Ramironte (bailador cómico-serio)» (*El Guadalete*, 1927: 1). Esta fue precisamente la parte del espectáculo que más atrajo la atención de algunos cronistas: «Del llamado cuadro flamenco sólo nos distrajo algo la ‘Gabrielita’ con su baile por chufla y el veterano ‘Estampío’» (*La Voz*, 1927: 13).

Antonio Escribano recoge un interesante testimonio de la guitarrista Victoria de Miguel, que nos permite hacernos una idea sobre la singularidad del baile de la Clavijo: «De la Gabrielita recuerda con admiración que era una bailaora que practicaba un estilo muy peculiar, entremezclando en su firme ritmo y compás volteretas y extrañas posturas, bailando las bulerías en ocasiones tumbada en el suelo» (1990: 209).

Una vez concluida esta gira con la *troupe* Vedrines, a su regreso a la capital de España, durante el verano de 1927 Gabriela participó en varios conciertos flamencos ofrecidos en salas como el Cine Madrid o el Monumental Cinema (*El Liberal*, 1927: 4; *La Libertad*, 1927a: 7), junto a artistas como el Chato de Valencia, el Pescadero, Guerrita, Antonio García Chacón, el Americano, el Niño de Alcalá, el Niño de Utrera, Niño Medina o Manuel Vallejo en el cante; y Carlota Ortega, José Linares, Estampío o Ramironte en el baile.

Asimismo, intervino en el Certamen Nacional de Cante Flamenco en el que se disputó la Copa Monumental Cinema 1927, con el concurso de figuras de lo jondo de la categoría del Niño Gloria, el Niño de los Lobitos, Angelillo o Antonio Rengel, acompañados por las sonantas de Ramón Montoya, Carlos Montoya y Niño Sabicas; y, en el cuadro de baile, la enorme Juana la Macarrona (*La Libertad*, 1927b: 2).

Fue una época de gran actividad para Gabriela Clavijo, que también formó parte del elenco de la gran fiesta de cante y baile incluida en el segundo acto del sainete *El niño de oro*, de José María Granada, con motivo de su reposición en el Teatro de la Latina. La parte vocal corrió a cargo de la Niña de Linares, Carmen la Lavandera, el Niño de los Lobitos y el Sevillanito, con las guitarras de José Hijosa y Jorge López, y el baile recayó en exclusiva sobre «La Gabrielita (reina de la chufla)» (*Heraldo de Madrid*, 1928: 6).

Asimismo, actuó en varios conciertos de ópera flamenca ofrecidos en el Cine Pardiñas, donde volvió a coincidir con Bernardo el de los Lobitos y Estampío (*La Voz*, 1928a: 6); y en la fiesta granadina del Sacromonte con la que culminó el concurso de cante jondo celebrado en el Teatro de la Latina y

al que concurrieron los cantaores Niña de Chiclana, el Americano, Niña de Linares, la Lavandera, el Mochuelo, el Chata, el Chato de las Ventas, el Canario de Colmenar, el Niño de la Huerta y Guerrita, acompañados por las sonantas de Marcelo Molina, Román García y Luis Yance. El cuadro de baile tuvo un claro componente cómico, con la presencia de Ramironte, Acha Rovira y Gabrielita la del Garrotín (*La Voz*, 1928b: 6).

Durante el verano de 1928 la bailaora se embarcó en una nueva gira a las órdenes de Vedrines, con una compañía de ópera flamenca todavía más excepcional, si cabe, que la del año anterior, pues llevaba en sus filas a don Antonio Chacón, la Niña de los Peines, Manuel Vallejo, José Cepero, Guerrita, el Niño de los Lobitos, el Chato de las Ventas y el Niño de Sevilla, escoltados por los guitarristas Ramón Montoya, Luis Yance, Manuel Martell y Manuel Bonet. El reparto se completaba con un cuadro de zambra gitana integrado por los bailaores Frasquillo, la Quica, Gabrielita, Carmen Vargas, Carmelita Borbolla, Estampío, El Tobalo, Acha Rovira, Manolita la Macarena y los seis gitanillos de la Cava de Triana. Esta *troupe* se presentó en ciudades como Granada, Cádiz o Badajoz (*El Defensor de Granada*, 1928: 1; *El Noticiero Gaditano*, 1928: 2; *Correo Extremeño*, 1928: 8).⁹

Entre los meses de septiembre y octubre de 1928, la singular artista actuó en Valencia, Madrid, Córdoba y Jerez de la Frontera (*El Pueblo*, 1928: 3; *La Voz*, 1928c: 7; *ibidem*, 1928d: 2; *El Guadalete*, 1928a: 3),¹⁰ también bajo la batuta de Vedrines, aunque junto a un elenco diferente: los cantaores Manuel González ‘Guerrita’, Manuel Blanco ‘El Canario’, Manuel Carrera ‘El Sevillanito’, Juan García ‘Hierro’ y Emilio ‘el Faro’; los guitarristas Jorge López y Manuel Bonet; y al baile, «La Gabrielita, graciosa “bailaora” por “chufra”, y los cuatro gitanillos de la Cava de Triana» (*La Voz*, 1928c: 7).

Merece la pena destacar que en el anuncio del espectáculo en la Plaza de Toros de Valencia solo aparecen tipográficamente resaltados —en negrita y con un cuerpo de letra mayor— los nombres de Guerrita y Gabrielita (*El Pueblo*, 1928: 3); y que el diario *El Guadalete* (1928a: 3), cuando anuncia su presentación en Jerez, menciona en primer lugar a «La Gabrielita, graciosísima bailarina», lo cual nos da una idea de su protagonismo en el conjunto. De hecho, según la crónica publicada en este último periódico, ella fue uno de los artistas que más aplausos cosecharon:

... El programa se cumplió en todas sus partes, siendo muy celebrada la labor de todos los que en él intervinieron y de manera muy especial la

⁹ Los conciertos se celebraron en las plazas de toros de Granada y Badajoz, y en el Parque Genovés de Cádiz.

¹⁰ La compañía actuó en la Plaza de Toros de Valencia, en el Monumental Cinema de Madrid, en el Salón San Lorenzo de Córdoba y en el Teatro Villamarta de Jerez.

de Guerrita El Niño de Cartagena, que cantó cosas de su tierra y fandanguillos con extraordinarias facultades y sentimiento.

Gustó asimismo el graciosísimo trabajo de La Gabrielita y Los cuatro gitanillos de la Cava de Triana, que son unos chiquillos ágiles y habilísimos, conocedores de toda la gama del baile gitano (*ibidem*, 1928b: 3).

Durante el año 1929 la prensa nos aporta escasas referencias sobre la actividad de Gabriela Clavijo, salvo las relativas a sus actuaciones en el Teatro Chueca de Madrid, junto a un elenco de ópera flamenca en el que destaca la presencia de Estampío, y de los cantaores Niño de Almadén, Chaconcito y Pena hijo (*Heraldo de Madrid*, 1929: 2); y en el Cine Parisiana de Zaragoza, con Angelillo, el Americano, la Niña de Chiclana y Emilio el Faro, entre otros artistas (*La Voz de Aragón*, 1929: 10). Sin embargo, las crónicas de 1930 informan sobre su participación en dos piezas teatrales, la comedia lírica *Nobleza gitana* y el drama *La hija de Juan Simón*, que se insertan en ese nuevo género, tan en boga en aquel momento, en el que se mezclan la acción dramática, la copla y el flamenco.

La primera de ellas, escrita por Bestard y Tenorio, con arreglos musicales del maestro Octavio, fue estrenada el 10 de enero en el Teatro Pavón de Madrid por la compañía de Paco Gómez Ferrer y Nieves Barbero; y, tras un mes de éxitos, pasó al Teatro Circo Barcelonés y, posteriormente, al Gran Teatro Bosque, ambos de la Ciudad Condal. La obra incluía una zambra gitana, para la que se contaba con un cuadro de artistas flamencos, que en Barcelona se vio modificado con la incorporación de Manuel Vallejo y Gabriela Clavijo. Figuraban también en el mismo los cantaores Sevillanito y Verdulerito de Málaga, el bailarín cómico Ramironte y un coro de doce bailarinas, así como los guitarristas Antonio Moreno y Jorge López (*El Noticiero Universal*, 1930: 8).

Durante su actuación en Barcelona, la bailaora también colaboró en una función organizada por Juanito el Dorado en el Teatro Nuevo como despedida de Manuel Vallejo, que volvía a presentarse ante el público tras una convalecencia. También prestaron su concurso los cantaores El Sevillanito, el Niño de Sevilla, José Fanegas y Alfonsín de Madrid; las bailaoras La Macarrona, La Romerito, Micaela la Mendaña y La Pirulí; y los guitarristas Petaca y Antonio Moreno (*La Vanguardia*, 1930: 26).

La hija de Juan Simón, obra de Nemesio M. Sobrevilla adaptada en verso por José María Granada, fue estrenada el 28 de mayo en el Teatro de la Latina de Madrid por una compañía en la que se revelaron «como actores La Andalucita, El Sevillanito, el Niño de Almadén, el de la Puerta del Ángel, José Ortega, Luis Yance, Habichuela y la Gabrielita, ases del género flamenco» (*Heraldo de Madrid*, 1930a: 5).

También formaban parte del elenco los cantaores Niño de Caravaca y Pepita Llaser. Con motivo de la centésima representación, el seis de julio se celebró en el Hotel Reina Victoria de Madrid un banquete en honor de los autores, al que asistieron numerosas personalidades. Varias artistas, entre ellas Gabrielita, acompañaron a José María Granada en la mesa presidencial (*La Época*, 1930: 3).

Durante el verano de 1930, también se pudo ver a la bailaora actuando en el Teatro Pavón de Madrid (*La Libertad*, 1930: 8), en la verbena del Montepío de Actores celebrada en la zona de recreos del Retiro (*Heraldo de Madrid*, 1930c: 5) y en el Cine Parisiana de Zaragoza (*La Voz de Aragón*, 1930: 6). En los citados escenarios alternó con artistas como la bailaora Custodia Romero, el bailar Ramironte o los cantaores Chato de las Ventas y Bernardo el de los Lobitos.

Entre los meses de diciembre de 1930 y enero de 1931, la Clavijo emprendió una nueva gira con una compañía de ópera flamenca encabezada por el cantaor José Muñoz ‘Pena hijo’. Completaban el reparto los cantaores Ángel el de las Marianas, Niño de la Alegría, Niño de Alcalá, Niña del Patrocinio y Bernardo el de los Lobitos, y los guitarristas Rojas y Manuel Martell. De la parte coreográfica se encargaba «la más grande de todas las figuras del baile cómico, la emperadora de la chufra y reina de la gracia, La Gabrielita» (*La Prensa*, 1931: 2). El grupo recorrió ciudades como Zamora, Pontevedra, Santiago de Compostela, Mieres, Gijón y Oviedo (Hache, 1930: 3; *El Progreso*, 1931: 3; *El Compostelano*, 1931: 1; Rodanjela, 1931: 6; *La Prensa*, 1931: 2; *La Voz de Asturias*, 1931: 8).¹¹

No deja de resultar llamativo que el diario *El Compostelano* (1931: 1) se refiera a quien presumía de haber ganado un concurso de feás en París como «la bellísima bailarina La Gabrielita». Dejando de lado su aspecto físico, lo que queda fuera de toda duda es su dominio del baile de chufra, pues «en verdad que “hizo” un garrotín como para modelo de caricatura» (*La Voz de Asturias*, 1931: 8).

Unos meses más tarde la volvemos a encontrar, de nuevo junto a Pena hijo y la Niña del Patrocinio, en el Cine Delicias de Madrid (*Heraldo de Madrid*, 1931: 6) y después en la plaza de toros de la capital, en un «festival de cantos y bailes regionales organizado a beneficio de los obreros sin trabajo» (*ABC*, 1931: 26). Tras las actuaciones de los grupos representantes de Salamanca, Bizkaia, Galicia, Asturias, Valencia y Aragón, llegó el turno de Andalucía, que estaba representada por la cantaora Isabelita de Jerez y Gabrielita, entre otros artistas:

¹¹ Actuaron en el Teatro Principal de Zamora y en sus homónimos de Pontevedra y Santiago de Compostela, en el Pombo de Mieres, en el Dindurra de Gijón y en el Campoamor de Oviedo.

... y salen los andaluces, que hacen el paseíllo en medio de una ovación. También viene una falange bastante regular: Isabelita, la de Jerez; la Gabrielita, la Neira, otra más guapa y otra más guapa... Se colocan doctoralmente en el tablado, y para qué les vamos a ustedes a contar: todos los aires andaluces más hondos, que a esta hora de las dos y veinticinco tienen una profundidad de mina de Arrayanes. Aplausos, ¡oles...! (*ibidem*).

Aquí le perdemos la pista a Gabriela Clavijo, que probablemente continuase en Madrid, pues allí volvemos a encontrarla, por última vez, en el año 1937, en plena guerra civil. En el mes de febrero se anunciaba en una de las salas nacionalizadas por U.G.T., el Teatro de la Latina, junto a artistas con los que tantas veces había trabajado, como Estampío, el Americano, Cepero o el cuadro de baile de Frasquillo (*Ahora*, 1937a: 11). En octubre participaba en un homenaje tributado a Manolo Caracol en el Teatro Alkázar con un elenco de excepción, en el que destacaba la presencia de Pastora Imperio, la Niña de los Peines y Caracol padre (*ibidem*, 1937b: 7).

En su conversación con El Caballero Audaz, Gabrielita ofrecía un dato que tal vez pueda explicar esos años de ausencia: tras el fallecimiento de su marido se retiró de los escenarios, a los que se vio obligada a regresar una vez dilapidados sus ahorros. Así lo contaba ella misma:

—Habiendo, pues, ganado tanto dinero, ¿tendrá usted por lo menos su vida asegurada?

—¡Nada de eso, zeñó!... ¡Ni mucho menos!... Yo estoy *montá* al aire, como los brillantes que llevaba en mis tiempos... Cuando murió mi *marío*, todavía tenía una fortunita, y me retiré de las «tablas»... Pero yo tengo un agujero en la mano, y, aunque me esté mal el decirlo, *mu* buen *corasón*. No *pueo* *escuchá* una pena... Y empecé a *da*, a *da*, sin pensar que las cuatro *perras* que tenía ahorradas podían acabarse... Y así, ha *tenío* que volver a trabajar «la reina del garrotín», cuando ya el «garrotín» es una cosa de la que no se acuerdan más que los viejos (Carretero Novillo, 1948: 147-148).

Aunque había regresado a los escenarios, en la época en que se celebró la entrevista la bailaora confesaba seguir encontrándose en una precaria situación económica. Vivía con dos perritas a las que llamaba «mis hijas», y con las que compartía su miseria: «Cuando las cosas están estrechas, reparto con ellas la comida que tengo, y cuando no, ayunamos a medias» (*ibidem*: 148). A pesar de todo, conservaba la esperanza de recuperar la buena vida de antaño, si lograba cobrar una herencia:

Hace poco me he *enterao* de que mi abuelo, por parte de mi padre, murió hace muchos años en Cuba y me dejó una fortuna de millones... Hace quince años que me andan buscando *pa* dármele. ¡Y mire *osté*: yo sin saberlo!

Pero ahora acabo de darle poderes a un buen *abogao pa* que gestione allá en La Habana que me entreguen mi herencia... (*ibidem*).

Incluso había decidido lo que pensaba hacer con ese dinero: «fundar un asilo para los Artistas pobres», porque «yo *pa* mí necesito *mu* poco» (*ibidem*). Mas su proyecto se vio truncado por el estallido de la guerra civil, según la información que nos aporta El Caballero Audaz en su obra *Galería*, como colofón del texto de la entrevista:

¡Pobre Gabriela, artista miserable, fea y sentimental!

¡Todavía sigue esperando, esperando siempre, aquella herencia hipotética, que no es una fantasía de su imaginación meridional!...

Posee documentos innegables que atestiguan sus derechos, y sus gestiones iban por buen camino... En la Embajada de Cuba reconocían sus razones e incluso se pensaba en facilitarla [sic] medios para que fuera a rescatar su herencia...

Pero estallaron, primero, nuestra guerra civil; después, la mundial, y el Mundo tuvo más que hacer que preocuparse de los derechos hereditarios de la infeliz Gabriela, la bailaora... (*ibidem*: 149).

Asimismo, el periodista relata cómo la Clavijo, igual que otras muchas artistas de su género que en sus años de juventud y madurez habían saboreado la gloria y el prestigio, en 1948 se encontraba en una situación lamentable: «Y la antaño famosa flamenca, que trenzaba las *chufas*, musa del cante *jondo*, arrastra por los colmados castizos del “Barrio Chino” madrileño su vejez desamparada, disimulando su pobreza mendiga con la venta de décimos de Lotería» (*ibidem*).

A modo de conclusión

La figura de Gabriela Clavijo nos interesa por su singularidad y por su calidad artística, cualidades ambas que, llegados a este punto, consideramos ampliamente demostradas. Aunque también dominaba otros palos, se especializó en el garrotín, un baile típicamente femenino con un alto componente de sensualidad, mas prescindió de esto último y explotó su vertiente cómica. Practicó, pues, un baile festero, de chufas, en el que alcanzó gran maestría, en una época —primer tercio del siglo XX— en la que, como ha quedado

patente en el apartado inicial, ese terreno estaba reservado fundamentalmente a los hombres.

Ello no le impidió compartir cartel con grandes figuras de lo jondo, triunfar en los escenarios de toda España, encandilar a artistas tan eminentes como Sergei Diaghilev o Pablo Picasso, y alcanzar el reconocimiento de la crítica y los públicos europeos. Las escasas descripciones de su baile que hemos logrado recopilar nos permiten hacernos una idea de su estilo, caracterizado por un excelente dominio del compás y por el empleo de originales recursos como volteretas o la ejecución de pasos por bulerías tumbada en el suelo. Poco más nos queda por añadir, pues la fotografía publicada en la revista *Shadowland* (Sanborn, 1921: 41) habla por sí misma.



Figs. 5 y 6. «La Gabriela, antigua bailaora» (recortes). Fotografías de Santos Yubero, 1948. Archivo de la Comunidad de Madrid.

Referencias bibliográficas y hemerográficas

- ABC (1915, 10 de mayo). «Brasserie Palace Hotel», p. 21.
_ (1922, 12 de enero). «Los “ases” del arte flamenco», p. 22.
_ (1927, 1 de abril). «Maravillas», p. 38.
_ (1931, 25 de junio). «Gran festival de cantos y bailes regionales en la plaza de toros», p. 26.
Ahora (1937, 18 de febrero). «Latina», p. 11.
_ (1937, 20 de octubre). «Alkazar», p. 7.
Bernier, Jean (1921, mayo). «Ballets Russes - Quatorzième Saison». *Comoedia illustré*, p. 397.
_ (1921, 1 de junio). «Les Ballets Russes à la Gaîté Lyrique». *Le Crapouillot*, p. 9.
Blas Vega, José (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
_ (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ed. Guillermo Blázquez.
Blas Vega, José y Manuel Ríos Ruiz (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, vols. I y II. Madrid: Cinterco.
Brunoff, Maurice et Jacques (eds.) (1922). *Collection des plus beaux numéros de «Comoedia illustré» et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*. París: M. de Brunoff.
Buckle, Richard (1984). *Diaghilev*. Nueva York: Atheneum.
Carnés, Luisa (1935, 8 de junio). «El final de los flamencos». *Estampa*, pp. 21-25.
Carretero Novillo, José María [El Caballero Audaz] (1948). «La Gabriela». *Galería: más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por El Caballero Audaz*, vol. 4. Madrid: Ediciones Caballero Audaz, pp. 145-149.
Cine-Mundial (1916, octubre). «Salao Foz», p. 515.
Correo Extremeño (1928, 14 de agosto). «Plaza de Toros de Badajoz», p. 8.
Cristo Ruiz, Antonio (2011). «Antonia Gallardo Rueda. La Coquinera». *Gente del Puerto*. <http://www.gentedelpuerto.com/2011/06/11/1-042-antonia-gallardo-herrera-la-coquinera/> [Consulta: 21 de octubre de 2021]
Deschamps, Pierre (1921, 7 de mayo). «Les Ballets russes à la Gaîté Lyrique». *Le Gaulois*, p. 1.
Diario de Córdoba (1929, 28 de febrero). «Los espectáculos», p. 2.
Dukes, Ashley (1921, 18 de junio). «The Stage of the Day». *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, p. 524.
Eco Artístico (1912, 15 de noviembre). «Salón Novedades», p. 30.
_ (1915, 5 de marzo). «Cine Picarol», p. 15.
_ (1915, 5 de mayo). «Chantecler», p. 11.

- _ (1916, 15 de febrero). «Salón Imperio», p. 2.
- _ (1916, 5 de marzo). «Salón Pinacho», p. 19.
- _ (1917, 5 de mayo). «Teatro Bernabé», p. 21.
- _ (1917, 15 de octubre). «Café Concert del Puerto», p. 14.
- _ (1917, 25 de noviembre). «Café Regional», p. 18.
- El Compostelano* (1931, 4 de enero) «Mañana, jueves en el Principal», p. 1.
- El Defensor de Granada* (1927, 23 de febrero). «Teatrales», p. 1.
- _ (1928, 28 de julio). «El concierto de ópera flamenca», p. 1.
- El Diluvio* (1905, 3 de diciembre). «La Gran Peña», p. 3.
- _ (1908, 5 de diciembre). «Gayarre», p. 6.
- _ (1910, 2 de enero). «Sport Toboggan», p. 5.
- _ (1910, 24 de enero). «Sala Balmes», p. 5.
- _ (1910, 1 de abril). «Edén Concert», p. 5.
- _ (1910, 15 de julio). «Alcázar Español», p. 3.
- _ (1910, 15 de noviembre) «Gran Café Apolo», p. 4.
- _ (1910, 16 de noviembre). «Gran Salón Doré», p. 6.
- _ (1911, 25 de abril). «Teatro Arnau», p. 4.
- _ (1915, 16 de enero). «La Mascota», p. 5.
- _ (1932, 9 de junio). «Variedades», p. 3.
- El Eco de Cartagena* (1912, 21 de diciembre). «Cine Sport», p. 2.
- _ (1912, 23 de diciembre). «Cine Sport», p. 2.
- _ (1913, 4 de enero). «Ideal Room», p. 2.
- El Guadalete* (1911, 19 de agosto). «Teatros y artistas», p. 2.
- _ (1915, 17 de abril). «Artista», p. 2.
- _ (1927, 5 de febrero). «Teatro Eslava», p. 1.
- _ (1928, 13 de octubre). «Teatro Villamarta», p. 3.
- _ (1928, 14 de octubre). «Teatro Villamarta», p. 3.
- El Liberal* (1912, 14 de abril). «Presentación de Pastora Imperio», p. 3.
- _ (1919, 23 de mayo). «Kursaal de la Magdalena», p. 4.
- _ (1922, 26 de enero). «Espectáculos para hoy. Kursaal de la Magdalena», p. 3.
- _ (1927, 20 de julio). «Gacetillas», p. 4.
- El Liberal de Sevilla* (1916, 1 de enero). «Kursaal Central», p. 4.
- _ (1932, 19 de marzo). «Los contratos de “Regadera”», p. 3.
- El Noticiero Gaditano* (1928, 6 de agosto). «En el Parque Genovés», p. 2.
- El Noticiero Sevillano* (1914, 21 de abril). «Kursaal Central», p. 2.
- _ (1927, 19 de enero). «Ópera flamenca», p. 6.
- _ (1927, 13 de marzo). «Concierto de cante “jondo”», p. 2.
- _ (1929, 11 de agosto). «Concierto de cante flamenco en La Pañoleta», p. 3.
- _ (1929, 15 de agosto). «En la Plaza de toros», p. 2.

- El Noticiero Universal* (1930, 11 de febrero). «Mañana, estreno en Barcelona de la comedia lírica “Nobleza gitana”, con el cantador flamenco Manuel Vallejo», p. 2.
- El Poble Català* (1914, 7 de agosto). «Gran cine saló Doré», p. 4.
- _ (1914, 16 de diciembre). «Gran cine saló Doré», p. 3.
- El Popular* (1913, 2 de febrero). «Debut de una artista», p. 3.
- El Progreso* (1931, 13 de enero). «El espectáculo de mañana en el Principal», p. 3.
- El Pueblo* (1907, 26 de diciembre). «La Feria»; p. 2.
- _ (1912, 15 de noviembre). «Espectáculos», p. 2.
- _ (1914, 18 de mayo). «Princesa», p. 4.
- _ (1928, 8 de septiembre) «Plaza de Toros», p. 3.
- El Sol* (1924, 22 de agosto). «La verbena de la Paloma», p. 4.
- El Tiempo* (1928, 11 de diciembre). «Teatro Ortiz», p. 3.
- Escribano, Antonio (1990). *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid: El Avapiés.
- G. de P. (1921, 7 de mayo). «Les Ballets Russes à la Gaîté—Lyrique». *Le Journal*, p. 4.
- Hache (1930, 16 de diciembre). «Teatro Principal». *Heraldo de Zamora*, p. 3.
- Hale, Philip (1921, 1 de junio). «Andalusian Danses». *London Times*. Recopilado en Hale (1921). *Dramatic and musical criticisms*, p. 84.
- Heraldo de Madrid* (1906, 27 de junio). «Espectáculos», p. 4.
- _ (1928, 22 de febrero). «Gaceta teatral madrileña», p. 6.
- _ (1929, 15 de febrero). «¡¡Acontecimiento!! en Chueca», p. 2.
- _ (1930, 29 de mayo). «La hija de Juan Simón», p. 5.
- _ (1930, 17 de junio). «El nuevo cuadro flamenco de cantaores actores obtiene un gran éxito en “La hija de Juan Simón”», p. 3.
- _ (1930, 17 de julio). «La verbena del Montepío de Actores», p. 5.
- _ (1931, 11 de marzo). «Cartelera para mañana», p. 6.
- Heraldo de Zamora* (1926, 9 de junio) «Nuevo Teatro», p. 2.
- Heraldo Militar* (1911, 15 de abril). «Cines y varietés», p. 3.
- Hoyos y Vinent, Antonio (1925, 27 de febrero). «Cómo la “Caracola” triunfa en París». *Nuevo Mundo*, pp. 28-29.
- Intérim (1889, 15 de julio). «Les Gitanas de Grenade». *Gil Blas*, pp. 3-4.
- J. B. (1921, 1 de junio). «Les Ballets Russes». *Comoedia Illustré*, p. 477.
- Kochno, Boris (1970). *Diaghilev and the Ballets Russes*. Nueva York: Harper & Row.
- La Acción* (1922, 27 de febrero). «El ocaso del carnaval», p. 5.
- La Correspondencia de España* (1911, 23 de abril). «Gacetillas», p. 6.
- _ (1911, 6 de noviembre). «Gacetillas», p. 6.
- _ (1915, 3 de septiembre). «Cine y varietés», p. 7.
- _ (1923, 28 de junio). «Gacetillas teatrales», p. 5.

- _ (1916, 25 de febrero). «Bar Carrillo», p. 3.
- La Época* (1926, 5 de mayo). «Una fiesta en el Ritz», p. 2.
- _ (1930, 7 de julio). «Banquete a los autores de “La hija de Juan Simón”», p. 3.
- La Información* (1913, 12 de diciembre). «Café Salón España», p. 3.
- La Libertad* (1921, 6 de abril). «Kursaal de la Magdalena», p. 7.
- _ (1922, 10 de noviembre). «Kursaal de la Magdalena», p. 7.
- _ (1927, 20 de mayo). «Concierto de ópera flamenca», p. 7.
- _ (1927, 11 de septiembre). «Certamen nacional de cante flamenco», p. 2.
- _ (1930, 18 de junio). «Correo de teatros», p. 9.
- _ (1930, 30 de julio). «Fiestas madrileñas: “Kermesse” de San Cayetano», p. 8.
- La Prensa* (1931, 20 de enero). «Hoy, martes, en el Dindurra: Ópera flamenca - Nueve artistas», p. 2.
- La Publicidad* (1908, 10 de noviembre). «Espectáculos. Frontón Condal», p. 4.
- _ (1909, 12 de noviembre). «Espectáculos. Teatro Circo Barcelonés», p. 4.
- _ (1910, 12 de octubre). «De teatros», p. 2.
- _ (1912, 16 de noviembre). «Teatro Soriano», p. 6.
- _ (1914, 28 de enero). «De teatros», p. 2.
- _ (1916, 23 de enero). «Variedades y music-halls», p. 4.
- La Tarde* (1906, 13 de marzo). «Café Mahonés», p. 2.
- _ (1906, 16 de marzo). «Café Mahonés», p. 2.
- La Unión Ilustrada* (1922, 22 de marzo). «Bulerías», p. 13.
- La Vanguardia* (1930, 25 de febrero). «Teatro Nuevo», p. 26.
- La Voz* (1926, 3 de septiembre). «Certamen de cante flamenco en Fuenca-rral», p. 7.
- _ (1926, 4 de septiembre). «Monumental Cinema», p. 7.
- _ (1926, 11 de septiembre). «Monumental Cinema», p. 6.
- _ (1926, 4 de octubre). «Monumental Cinema», p. 7.
- _ (1927, 22 de febrero). «Gran Teatro: ¿Una sesión de cante y baile flamenco?», p. 13.
- _ (1928, 9 de mayo). «Pardiñas», p. 6.
- _ (1928, 9 de junio). «Latina», p. 6.
- _ (1928, 11 de septiembre). «Ópera flamenca», p. 7.
- _ (1928, 21 de septiembre). «Salón San Lorenzo», p. 2.
- La Voz de Aragón* (1929, 8 de junio). «Teatro-Cine Parisiana», p. 10.
- _ (1930, 14 de agosto). «Teatro-Cine Parisiana», p. 6.
- La Voz de Asturias* (1931, 24 de enero). «La copla andaluza», p. 8.
- Laloy, Louis (1921, 19 de mayo). «L’Oiseau de feu - Chout ou le Bouffon - Cuadro flamenco - Danses du Prince Igor». *Comoedia*, p. 1.
- Le Petit Parisien* (1921, 19 de mayo). «Ballets Russes», p. 4.

- Martínez de la Peña, Teresa (2006). «El taranto en el contexto de la historia del baile». *Revista de Flamencología* 23 (XII), pp. 19-34.
- Mundo Gráfico (1915, 21 de abril). «El teatro en casa», p. 28.
- Noticiero Turolense (1911, 12 de diciembre). «Gacetillas», p. 3.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1996). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libro PM.
- Ortiz Nuevo, José Luis, Cruzado, Ángeles y Mora, Kiko (2016). *La Valiente. Trinidad Huertas la Cuenca*. Sevilla: Libros con Duende.
- Otero Aranda, José (1978). *Tratado de bailes*. Madrid: Asociación Manuel Pareja Obregón. (Original publicado en 1912).
- P. S. (1921, 20 de mayo). «Cuadro Flamenco». *Bonsoir*, p. 3.
- Revista de Variedades* (1914, 20 de febrero). «Gran Cine», p. 10.
- Richardson, John (2007). *A life of Picasso*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Rodanjela (1931, 21 de enero). «Ópera flamenca en Mieres y Gijón». *Heraldo de Madrid*, p. 6.
- Rogers, Bernard (1921, 23 de julio). «Spain comes to London Town with “Cuadro Flamenco”». *Musical America*, p. 9.
- Roland-Manuel (1921, 23 de mayo). «Les Ballets russes à la Gaîté Lyrique: M. Prokofieff et ‘Chout’.- Le Cuadro Flamenco». *L’Éclair*, p. 3.
- Rueda, Salvador (1886, 5 de junio). «La bailadora de café». *El Defensor de Granada*, p. 1.
- Sanborn, Pitts (1921, septiembre). «Opera and Ballet in Paris». *Shadowland*, p. 41.
- Triana, Fernando el de (1979). *Arte y artistas flamencos*. Fernán Núñez: Demófilo. (Original publicado en 1935).
- Suárez Ávila, Luis (2004). «Jaleos, gilianas, versus bulerías». *Revista de Flamencología* 20 (X), pp. 3-18.
- Swaffer, Hannen (1921, 11 de junio). «The Greatest Art Sensation of our Time». *The Graphic*, p. 30.
- The Era* (1921, 8 de junio). «Spanish Dancers», p. 11.
- The Illustrated London News* (1921, 11 de junio). «Spain and the Russian Ballet: The Charm of Cuadro Flamenco», p. 797.
- The Westminster Gazette* (1921, 31 de mayo). «Spanish Dancers: Novel turn in Russian Ballet’s Programme», p. 6.
- Zaragüeta (1911, 15 de junio). «¡Y el garrotín y el garrotán!». *La Publicidad*, p. 4.

EL FLAMENCO EN EL TALLER DE MÚSICS DE BARCELONA

DAVID LEIVA

En Barcelona han tenido lugar acontecimientos históricos que han marcado la historia del flamenco, han actuado los mejores artistas y nacido grandes referentes del cante, toque¹ y baile. Durante los 365 días del año, Barcelona ofrece a sus ciudadanos y visitantes un gran abanico de espectáculos de flamenco; pocas ciudades del mundo programan tanto flamenco como Barcelona. Paralelamente, y dentro de la pedagogía e investigación flamenca, Barcelona también es pieza clave para el desarrollo cultural e intelectual de este arte. Diferentes escuelas, academias, pedagogos e investigadores hacen de esta ciudad un modelo a seguir y una referencia dentro de este campo.

El Taller de Músics nace en Barcelona en 1979 de la mano de Luís Cabrera, Fernando Hernández Les y Américo Belloto. Junto con grandes músicos y un gran equipo estructural se ha convertido en un referente de la enseñanza del flamenco, del jazz y de la música moderna. El flamenco se ha sentido apoyado y divulgando por esta institución, siendo en más de 40 años la principal referencia pedagógica de flamenco en Cataluña. Según Luis Cabrera, fundador del Taller de Músics:²

En 1979, cuando decidimos un grupo de músicos, y otros que no lo éramos, transformar una distribuidora de libros, Epicuro, que estaba en el Raval, en lo que es el Taller de Músics, no nos propusimos ser una alternativa, como lo han sido otros centros de educación musical. Había músicos en Barcelona de todas partes, de Canadá, de Alemania, de la ex Yugoslavia, andaluces, catalanes, claro, que creímos que se podía enseñar de otra manera, a partir del jazz, del flamenco y de la música cubana. Queríamos formar a profesionales para que se ganaran la vida como músicos. Si los otros centros hubieran incorporado esas influencias mu-

¹ Toque: término que se usa para la interpretación de la guitarra flamenca. Esta expresión flamenca se le podría añadir también a cualquier instrumentista como a pianistas, flautistas o percussionistas.

² Machón, M. (2019, 14 de julio) Entrevista a Luis Cabrera. Crónica Global.

sicales, tal vez no hubiéramos tenido un recorrido tan largo. Lo que pasó es que cubrimos un vacío.

El Taller, con sus diversas actividades y servicios, arraigó profundamente en la ciudad metropolitana. Tenía estrechos vínculos con el desarrollo cultural y social, principalmente en el barrio del Raval del distrito de Ciutat Vella, en las calles Requesens, Cendra y Príncipe de Viana. Su complicidad social por ubicación, por implicación, por dinamización es una de las columnas vertebrales de la historia del Taller y probablemente uno de sus frutos más preciados.

Desde los inicios del Taller siempre ha estado el flamenco en su oferta educativa: al principio era con clases de guitarra flamenca y más adelante se incorporó el cante, siendo la primera escuela de música que ofertó esta disciplina *cantaora* dentro de su programa educativo, bajo la batuta didáctica de Carmen Corpas y José Miguel Vizcaya Sánchez «Chiqui de la Línea». Después se incorporaron también clases de teoría e historia del flamenco a cargo de Mayte Martín.

El programa curricular actual de la Escuela de Flamenco del Taller de Músics acoge todas las disciplinas que hoy día se realizan desde el flamenco: tablao, didáctica, transcripción, investigación, compás y soniquete, armonía flamenca, combo flamenco, electrónica o historia del flamenco. El centro también ofrece enseñanza de todos los instrumentos que actualmente se utilizan en el flamenco, desde la guitarra flamenca, cante y baile hasta el piano, flauta, cajón, violín o el bajo siendo la única escuela que tiene toda la instrumentación flamenca en un mismo plan de estudios.

Otra línea importante dentro de la oferta educativa del Taller es el Grado Superior de Música que se estudia en la Escuela Superior de Estudios Musicales «ESEM» con las especialidades de guitarra flamenca y cante, asimismo aquellos alumnos que vengan del jazz y tengan un interés por el flamenco pueden estudiar la especialidad de flamenco-jazz, dando así la oportunidad a pianistas, bajistas, flautistas o percusionistas de ampliar su formación y especializarse en esta enriquecedora propuesta; al fin y al cabo, esta conexión de ambos géneros musicales es la estructura central del Taller de Músics. Esta sede se encuentra en el Centro Cultural Can Fabra, en el distrito de Sant Andreu.

La principal línea pedagógica del Taller es la práctica de la enseñanza de tradición oral con la académica. En el flamenco se viene planteando desde hace décadas el tópico debate de cómo enseñar este género musical, si mediante «expresión oral» o mediante «expresión escrita». Este debate resulta estéril, puesto que ambas formas de transmisión no son excluyentes, sino necesariamente complementarias. El flamenco ha evolucionado paralelamente con otros géneros que comenzaron transmitiéndose de forma oral, como

por ejemplo el jazz y el blues. La transmisión oral no se debe perder y es la forma que tradicionalmente se ha usado en este arte. Con la partitura se complementa el vacío de aprendizaje y es una herramienta para poder enseñar a los jóvenes músicos interesados en el flamenco. Desde el departamento de flamenco del Taller se lucha para conseguir esta convivencia pedagógica. Según Luis Cabrera:³

El jazz ya tenía en aquella época (1979) un sistema codificado en las diferentes escuelas, tanto en Estados Unidos como en Europa y el flamenco nos singularizaba. En guitarra y en danza siempre había habido academias de flamenco, pero parecía que el canto sólo se podía enseñar en la familia, escuchándolo, de oído, autodidacta. Pero esto de ser autodidacta es discutible, porque si escuchas discos e imitas las voces, los estilos, los palos, ya es como si fuera una escuela. La música es un idioma, un lenguaje. Puedes aprender en paralelo práctica y teoría.

La ayuda a la profesionalización de los alumnos es uno de los objetivos esenciales del Taller, ya sea a través de la pedagogía o con la difusión de espectáculos. Los estudiantes participan de una forma activa en diferentes producciones, ya sean de flamenco tradicional o fusionado con otros géneros musicales.

Actualmente el Taller organiza uno de los festivales con más incidencia en el panorama flamenco bajo la denominación «Ciutat Flamenco», por el cual han pasado los principales artistas de este arte.

Ciutat Flamenco, anteriormente «Festival de Flamenco de Ciutat Vella», mantiene su compromiso con la creación, la innovación y la historia de una cultura musical arraigada en la ciudad desde sus inicios. Por todo ello, ha sido no solo el expositor de los grandes nombres y las propuestas de mayor interés que han marcado la evolución del flamenco en el siglo XXI, sino un impulsor de nuevos proyectos y desafíos en consonancia con el tejido cultural y social de una ciudad en permanente transformación.

Desde el festival se organiza el «Congreso Internacional de Flamencología y Pedagogía Flamenca». Desde los orígenes de lo que conceptualizamos como flamenco ha habido una relación estrecha entre músicos e investigadores del género. El flamenco no solo se toca, canta y baila, sino que también se investiga, se escribe y se enseña. Una línea intelectual imprescindible para que este género musical siga evolucionando y sobre todo que el término «artista flamenco» englobe también a investigadores y docentes del flamenco.

³ Baigés, S. (2019, 30 de junio) Entrevista a Luis Cabrera. Catalunya plural.

Taller de Músics ha realizado grandes producciones en su historia y en estos últimos años ha realizado el «Réquiem a Enrique Morente», «Iberiana», «Morente & Roach in memoriam», «Mediterráneos», «Suite de la Isla» o «Suite de Lucía». Esta última producción fue dirigida por Joan Albert Amargós y David Leiva. Concierto para Big Band y cuarteto de cuerda que mezcló a músicos consagrados con músicos emergentes de las escuelas superiores del Taller de Músics y ESMUC. Carles Benavent, Antonio Serrano, Rafael de Utrera, Marta Robles, David Domínguez, Marc López, Tomás Puyol y María Gil fueron algunos del elenco artístico de la formación. Concierto estrenado en la 28ª edición del Festival Ciutat Flamenco en L'Auditori de Barcelona.



Suite de Lucía, 2021

El Taller de Músics ha mostrado en todo este tiempo su faceta emprendedora en pedagogía y en el desarrollo de ciclos, producciones y proyectos sociales, siendo en estos momentos una referencia en cualquier faceta musical. El flamenco dispone de una plataforma surgida en la ciudad de Barcelona, sin la cual no hubiera conseguido llegar al punto álgido en que se encuentra actualmente este género musical.

EL NEOANDALUCISMO COMO CONTRACULTURA. UNA REVISIÓN DE LA IDENTIDAD ANDALUZA EN EL FLAMENCO CATALÁN

MARÍA JESÚS CASTRO MARTÍN

Resumen. El andalucismo o identidad andaluza en Cataluña ha desarrollado distintos relatos a través de un andalucismo tradicional, fraguado con el romanticismo y ampliado con las reivindicaciones de clase, étnicas y artísticas, que ha configurado los estereotipos del flamenco catalán como principal marcador cultural.

Una necesaria revisión de dichas construcciones evidencia el reduccionismo llevado a cabo por el discurso dominante sobre el andalucismo y muestra los nuevos constructos identitarios del neoandalucismo, expresados mediante una reapropiación intelectual y contracultural, como ejemplo de la multiplicidad y diversidad que el concepto «ser andaluz» esconde.

Palabras clave: andalucismo; neoandalucismo; flamenco catalán.

Abstract. *Andalucismo* or Andalusian identity in Catalonia has developed different stories through a traditional Andalusian identity, forged with romanticism and expanded with class, ethnic and artistic claims. This *Andalucismo* has configured the stereotypes of Catalan flamenco, as the main cultural marker.

A necessary review of these constructions evidences the reductionism carried out by the dominant discourse on Andalusian identity. In turn, this review shows the new identity constructs of *neoandalucismo* expressed through an intellectual and countercultural reappropriation, as an example of the multiplicity and diversity that the concept of «being Andalusian» hides.

Keywords: Catalan flamenco, Andalusian identity.

Introducción

La sociedad catalana actual ha dejado de cuestionar con vehemencia al colectivo de los emigrantes andaluces, entendiendo que la más que constatada integración de las siguientes generaciones ha difuminado aquella dialéctica que enfrentó al «charnego» con el «catalán». Efectivamente, hay un buen número de descendientes de andaluces que han adoptado la identidad catalana, renunciando a la de sus progenitores, pero es también cierto que la gradación que se produce de las elecciones identitarias van desde una integración total o catalanización, a una adaptación de algunos elementos de la cultura catalana —a modo de préstamo cultural— y el mantenimiento de otros, por lo que la diversidad de maneras de construir la identidad andaluza hoy día entre la población catalana puede ser tan variable como propuestas individuales pueda haber.

El estudio de esta realidad polisémica y poliédrica de la identidad andaluza en Cataluña ofrece diferentes constructos sobre cómo se ha configurado dicha identidad y cuál ha sido su relación con el flamenco, revisando las distintas perspectivas que el concepto «ser andaluz» ha adoptado en tierras catalanas a través del uso de un modelo teórico sobre la creación de identidades.

Este marco teórico ofrece un ámbito adecuado para observar las distintas interpretaciones que se han creado del andalucismo en Cataluña, modelo que amplía la limitada perspectiva mayoritaria de los estudios sobre lo andaluz en Cataluña —y por extensión de lo flamenco—, que ofrece una perspectiva esencialista del andalucismo al seleccionar, entre los posibles relatos que la identidad andaluza presenta, únicamente aquellos relacionados con el referente imaginario de Andalucía que los inmigrantes andaluces realizaron en las décadas de los 60 y 70 del siglo XX, como fruto de su desarraigo y su adaptación a una nueva sociedad.

Así mismo, una vez contemplada la variabilidad de las distintas identidades andaluzas tradicionales en Cataluña, nos cuestionaremos si ese mismo modelo de análisis sobre la llegada de los primeros andaluces es adecuado para estudiar las identidades étnicas de las segundas, terceras y cuartas generaciones de hijos e hijas de inmigrantes andaluces —nacidos en tierras catalanas—, y que ya han vivido integrados en la sociedad de acogida, en interacción continua con los otros grupos étnicos de la sociedad catalana. Según este presupuesto, debemos acudir a otros marcos teóricos que aborden el tema de dicha integración para analizar, por ejemplo, de qué manera los

marcadores identitarios,¹ entre otros, el flamenco, siguen siendo los mismos que los de sus progenitores o, por el contrario, se han modificado, al igual que han cambiado los condicionantes socio-culturales en los que se insertan, en una elección individual del mantenimiento de la pertenencia o no a un grupo concreto.

Esta última reflexión, que se convierte en el objetivo principal de este artículo, lleva a observar que en la población catalana actual se ha configurado un neoandalucismo que forma parte de las dinámicas culturales de las siguientes generaciones de inmigrantes —más integradas que sus progenitores—, a través del uso de un andalucismo resignificado y transgresor que se aleja de las periferias y se instala en el centro de la ciudad, alimentado por los locales de ocio, las escuelas y conservatorios de música y las academias de baile flamenco; un neoandalucismo que es menos reivindicativo política y culturalmente, y que no participa tanto de las expresiones festivas andaluzas —como romerías y fiestas señaladas—, pero que se ha convertido en un reducto contracultural que —de manera inconsciente en algunos casos y consciente en otros— se nutre de una variabilidad de aficionados, de origen andaluz, catalán o de otras comunidades autónomas así como extranjeros, junto a nuevas generaciones de artistas flamencos llegados de Andalucía —a los que no se les ha otorgado el estigma de la emigración—, contribuyendo todos ellos a la neoandalucización del actual flamenco catalán.

Marco teórico

Para las primeras revisiones sobre el fenómeno identitario andaluz —que agrupamos en el epígrafe de «La identidad andaluza tradicional»²— el marco teórico de referencia es el concepto de identidad instrumentalista de Barth (1969), que entiende la identidad étnica como una designación subjetiva, individual y colectiva, basada en un sentimiento de pertenencia y convertida en categoría de identificación por el que los individuos se reconocen y, en especial, se distancian de otras categorías humanas. A través de esta concepción instrumentalista planteamos una aproximación a la variabilidad de identidades andaluzas, evidenciadas mayoritariamente en el proceso de la inmigración andaluza en Cataluña, así como con anterioridad a la llegada de dicha población, y su relación con el flamenco.

¹ Los marcadores identitarios son los rasgos culturales que los agentes activos de un colectivo determinado otorgan de un sentido particular y sirven para diferenciarse de otros grupos.

² Ver Tabla 1.

A su vez, para el análisis de las construcciones identitarias de las nuevas generaciones integradas en la sociedad mayoritaria —que clasificamos con el enunciado de «El Neoandalucismo»³—, se ha seguido el concepto de «etnicidad simbólica» de Gans (1979), significación similar al de multiplicidad de identidades que viene dado por la opción de elección del individuo.⁴

En nuestra investigación, y partiendo de este marco teórico, aplicamos el concepto de la etnicidad simbólica a la dinámica identitaria de las siguientes generaciones de los descendientes de los primeros inmigrantes en el ámbito de las corrientes migratorias dentro de un mismo país.

Así, nuestra revisión transcurre sobre las distintas construcciones que la identidad andaluza ha tenido y tiene en la sociedad catalana, a partir de una perspectiva instrumentalista en los procesos iniciales del andalucismo tradicional, hasta las etnicidades simbólicas de los procedimientos actuales en el neoandalucismo. En ambas perspectivas, los constructos, o maneras que se tienen de construir una identidad, son dinámicos, en continuo movimiento a través de la interacción con la sociedad mayoritaria de acogida, haciendo uso, entre otros diacríticos, del flamenco y del lenguaje.

La identidad andaluza tradicional

En Cataluña, el «andalucismo», entendido como el apego o gusto hacia las cosas características o típicas de Andalucía, según definición de García (2007: 15), ha ido originando distintas construcciones en su significado de pertenencia a la comunidad andaluza, basándose en unos diacríticos o marcadores culturales, principalmente el flamenco —en cuanto a sus expresiones musicales— y el uso del castellano o andaluz —según el uso idiomático—. Esta defensa de la pertenencia a la comunidad andaluza se ha construido siempre en relación con la sociedad de acogida, que presenta a su vez sus propias particularidades, como el uso del catalán junto al castellano y expresiones musicales folclóricas propias, como el *contrapàs* o el *ball de gitanes*.

La primera elaboración del significado de «ser andaluz» en Cataluña se inició con la afición por el andalucismo de mediados del siglo XVIII y primera mitad del XIX —que denominaremos «Andalucismo romántico nacionalista»— y surgió a través de la aceptación en la sociedad catalana de los estilos musicales y especialmente de baile de origen andaluz —a semejanza

³ Ver Tabla 3.

⁴ Gans aplicó dichos constructos al fenómeno de la etnicidad a partir de la tercera generación de inmigrantes de los EEUU y Martí (1996) hizo constar dicho proceso entre algunas minorías étnicas de Europa occidental.

del mismo proceso que tuvo lugar en el resto del territorio nacional— mediante unas estructuras musicales que configuraron las formas preflamencas.



Fiesta Mayor en un pueblo de Cataluña. Acuarela de Arcadio Mas i Fondevila

El siguiente relato del andalucismo se elaboró a través de la llegada de las primeras emigraciones de andaluces —y en general con los inmigrantes del sur peninsular—, que se instalaron en Cataluña desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, atraídos por los cambios sociales que se estaban produciendo debido a la industrialización y que influyeron, a su vez, en la incipiente industria del ocio. El desarrollo de un «Andalucismo reivindicativo de clase y artístico» —según nuestro titular— adoptó al flamenco como su principal marcador —importado desde su Andalucía originaria—, especialmente haciendo uso de él como expresión musical reivindicativa de clase y, a su vez, como símbolo de autenticidad, otorgando al flamenco catalán de entonces un mayor prestigio artístico.

Por último, la gran inmigración de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX otorgó una nueva interpretación al significado de «ser andaluz» y conformó la imagen principal de la identidad andaluza en Cataluña que se man-

tiene hasta hoy día; un «Andalucismo etnicitario» que llevó a cabo una mayor idealización de Andalucía, al aglutinar bajo un mismo estereotipo las distintas realidades identitarias andaluzas. Esta inmigración masiva tuvo un gran rechazo por la sociedad de acogida llevando a cabo una segregación cultural haciendo uso de etiquetas denostativas como «charnego».

El uso que desde este relato andalucista se hizo del flamenco contribuyó a una toma de conciencia de su identidad étnica así como de sus reivindicaciones sociales y políticas, llegando a ser identificado con el nacionalismo español, en una muestra de su variabilidad.

CLASIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD ANDALUZA TRADICIONAL EN CATALUÑA	
El Andalucismo romántico nacionalista →	Mediados del s. XVIII y 1ª mitad del s. XIX
El Andalucismo reivindicativo de clase y artístico →	Finales s. XIX y 1ª décadas del s. XX
El Andalucismo etnicitario →	Décadas 60 y 70 del s. XX

Tabla 1. Elaboración propia

El Andalucismo romántico nacionalista

La atracción por parte de la población catalana hacia el andalucismo se relaciona con la adopción de cantos y bailes españoles —especialmente aquellos vinculados con Andalucía—, que recogían el imaginario andaluz creado en consonancia con el surgimiento de un espíritu nacional de rasgo romántico y que configuraron —bajo el prisma costumbrista— a personajes estereotipados cuya interpretación de las formas musicales andaluzas propició dicha fascinación en la sociedad catalana en época muy temprana, previa a la adopción del flamenco entre la clase proletaria:

Al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII es posible detectar la cada vez más favorable acogida dispensada por la población catalana a cantes y bailes comunes a gran parte del territorio hispano, la mayor parte de los cuales gozaban de gran aceptación en Andalucía: fandangos, boleros, tonadillas, romances, seguidillas, jotas, etc. (Martín Corrales, 1998: 247-248).

La atracción hacia el exotismo y el andalucismo entre los extranjeros —y como potencial reclamo para obtener beneficios económicos— favoreció el éxito de la puesta en escena de la actividad artística preflamenca, haciendo uso de los estereotipos españolistas y, relacionados con este, del andalucismo y gitanismo:

El interés compartido de los compositores, poetas y maestros de baile españoles de la última década del siglo XVIII por crear un género musical propio español, castizo, y la proyección romántica estaría dirigida a una Andalucía (e incluso España) idealizada e imaginaria, con su cultura moruna, sus gitanos, contrabandistas y mujeres seductores, produjo un clima favorable —tanto en Europa como receptora, como en España como productora de dicho imaginario— para estimular una amplia y larga fermentación artística (Steingress, 2006:19).

Efectivamente, esta fascinación por la temática andaluza introdujo en los espectáculos de los teatros catalanes un interés por los cantos y bailes interpretados por gitanos, relacionados, a su vez, por la gran afición al toreo que existía entre la población:⁵

La «buena» imagen de lo andaluz se vio potenciada cuando Cataluña, un tanto a remolque del romanticismo europeo, descubrió una nueva Andalucía, contemplada como una tierra exótica y pasional (en no pocas ocasiones identificada con Oriente) en la que la exaltación tenía su hábitat natural, máxime si se tiene en cuenta la paralela atracción por lo gitano (muy identificado con lo andaluz) (Martín Corrales, 1998: 251).

El desarrollo de esta primera imagen idealizada de lo andaluz está relacionado con la música y la danza —como hemos expuesto— así como con la preferencia de unos personajes vinculados a la sociedad andaluza del momento. Gerard Steingress (1998) referencia una amalgama de personas pertenecientes a estratos sociales diferentes que formaron parte de dichos estereotipos —tras el surgimiento de la sociedad burguesa a finales del XVIII—, una pequeña aristocracia, señoritos aldeanos y clero bajo, que se desplazaron y unieron a grupos sociales marginados —como gitanos, bandoleros, majos, delincuentes, chulos y prostitutas—, creando una fusión social:

⁵ Sobre la fiesta de los toros y los gitanos en Cataluña, ver, Castro Martín, María Jesús (2022): «Gitanos catalanes y castellanos en los albores del flamenco en Cataluña. Tabernas, toros y cafés cantantes como espacios de sociabilidad intraétnica», *Revista Candil* 166: 6.552-6.565.

Esta confusión social se reflejó muy bien en la literatura pintoresca del costumbrismo y en los escenarios del teatro menor, es decir, en los sainetes y las tonadillas como géneros muy populares. [...] Tras los sainetes, la zarzuela (como variante de la opereta europea) se aseguró un amplio público, y a las tonadillas siguió el nuevo género de la canción andaluza, [...] que siguió su desarrollo en el cuplé (Steingress, 1998: 100-101).

La exitosa recepción de las expresiones andalucistas en la sociedad catalana fue promulgada a su vez mediante algunos bailarines catalanes de escuela bolera que actuaron en los principales teatros europeos; Marià Camprubí, Rosita Mauri, Ricard Moragas o Dolores Serral⁶ fueron artistas muy conocidos en los escenarios nacionales e internacionales, como Barcelona, Madrid o París. La adopción de este andalucismo romántico por parte de la sociedad catalana fue criticada por los nacionalistas de la época, quienes atribuyeron connotaciones negativas a esta manifestación cultural, ignorando y agravando el éxito de la vertiente andalucista de la música en Cataluña, tan de moda tanto entre los ambientes populares como entre la burguesía:

En el Liceo, con un lleno digno de la satisfacción que se notaba en el rostro de Rovira, tenía lugar la representación de los Hugonotes á beneficio de la simpática Sra. Theodorini. No hay que decir cómo cantaron Masini y la beneficiada, á pesar de estar visiblemente indispuesta; lo saben bien cuantos tuvieron la dicha de oírles; mas como en todo hay su pero, esta fué la poca feliz idea de esta señora de cantar vestida de maja, la mano-seada y cargante canción del tiempo de Mari-castaña, la Juanita [...] Nosotros, que preferimos irnos á la cama, mandamos nuestro parabien á la simpática artista y el consejo saludable de no volver á cantar canciones andaluzas de la fuerza de la mencionada, en bien de sí misma y del arte hermoso de la música.⁷

En consecuencia, el primer relato del andalucismo tradicional en Cataluña está formado por un andalucismo nacionalista —creado en base a los estereotipos del Romanticismo— que se introdujo en la población catalana expandiéndose como resultado de las distintas transformaciones que las sociedades de entonces estaban llevando a cabo —pasando del concepto tradi-

⁶ Marià Camprubí (Reus [Tarragona], s. XIX) Rosita Mauri (Reus, 1849-¿?, 1923), Ricard Moragas (Girona, 1827-Madrid, 1899) y Dolores Serral (¿?, s. XIX).

⁷ *La Ilustración Musical*, 5 de mayo 1883.

cional al moderno— y en el que la escuela bolera fue el género musical representativo de lo andaluz, previo a la configuración del flamenco.



Marià Camprubí y Dolores Serral bailando el bolero

El Andalucismo reivindicativo de clase y artístico

La siguiente revisión de la identidad andaluza que se desarrolló en Cataluña recae sobre el andalucismo que adoptó un carácter reivindicativo de clase y artístico, al relacionarse, respectivamente, con los cambios sociales que la industrialización produjo en Cataluña desde finales del siglo XIX —y especialmente en las primeras décadas del XX—, y con la incipiente cultura del ocio mercantilizada, donde el ya configurado género musical flamenco se introdujo como el máximo representante de los marcadores culturales andalucistas.

Así como el carácter sociológico del andalucismo vinculado con la cultura popular en Andalucía tiene su expresión en la producción del flamenco

por las clases subalternas, es decir, aquellas clases sociales reivindicativas,⁸ en Cataluña, el andalucismo reivindicativo de clase expresado a través del flamenco se inició con el auge de la industrialización catalana —en ciudades como Barcelona, Terrassa y Sabadell— cuyos trabajadores «se dejaron seducir en teatros, cafés, tabernas y plazas de toros por el ambiente flamenco-andaluz y/o gitano-andaluz», estableciéndose una relación entre el andalucismo de los espectáculos populares como seña de identidad del proletariado —fuese este originario o no de Andalucía—, al distanciarse de sus viejas celebraciones folclóricas campesinas y acercarse a «nuevas formas festivas, esencialmente urbanas, entre las que destacaron la zarzuela, los “bailes modernos” y el cancionero político» (Martín Corrales, 1998: 253-255).



Fábrica textil en Terrassa

Estas prácticas festivas se fueron convirtiendo en espacios de sociabilidad de las capas trabajadoras —«bien en formidables focos de insurrección y algarada contra los moderados, bien en focos de resistencia contra las pre-

⁸ «El flamenco es producto de la clase subalterna andaluza, no del conjunto de la “tradición” de nuestro pueblo, en forma neutra. En los orígenes del flamenco encontramos, de una parte, al campesinado, y de otra, al proletariado rural y urbano de nuestra geografía. A ellos habría que unir el grupo de los denominados “marginados sociales” (bandoleros, presos, etc.), que, en muchos casos, tienen sus propias formas flamencas (carceleras)» (Cruces, 1991: 677).

tensiones controladoras de los industriales»— y se desarrollaban en lugares como plazas de toros, cafés y teatros en los que el andalucismo tenía su máxima expresión al escenificar el gusto del público por los cantes y bailes de temática andaluza (Martín Corrales, 1998: 255).

El andalucismo reivindicativo era el centro de los sectores más reaccionarios progresistas, por ejemplo el Café de Levante de Barcelona donde confluían jornaleros, «contrabandistas, desertores, barateros, mujeres perdidas y relajadas. Acudían asimismo marineros de los buques anclados al puerto, y algunos viciosos operarios de la maestranza de los Astilleros de la Barceloneta»,⁹ tabernas y bares más marginales a los que no entraban los turistas ni los aficionados de clase alta —por considerarse poco respetuosos con la moral de la época—, pero al que acudían periodistas como Sebastià Gach buscando lo «auténtico» frente al flamenco más comercial.

Como reacción ante esta situación, el naciente nacionalismo catalán vio al andalucismo y a su principal manifestación artística, el flamenco, como un atraso cultural por su relación con los problemas causados por la inmigración, defendiendo «una identidad que negaba el sistema industrial que los propios catalanes habían creado, difuminando así los problemas que conllevaba; es decir, la inmigración, la pobreza y el malestar obrero» (Holguín, 2013: 441).

Por otra parte —y en relación con el Andalucismo artístico—, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el aumento de los cafés cantantes y tabernas que ofrecían espectáculos de flamenco haciendo uso de una temática andalucista contribuyó al despegue de la mercantilización del flamenco catalán¹⁰ —a semejanza del mismo proceso que se había desarrollado en las grandes ciudades españolas— y cuyas estrategias de comercialización reprodujeron los elementos del Andalucismo romántico nacionalista, en un uso consciente de los estereotipos identitarios, como resaltó el periodista Francesc Madrid:

⁹ Cit. Milà de la Roca, J.N. (1844): *Los misterios de Barcelona*, Barcelona, cit. Martín Corrales, (1998: 256).

¹⁰ Para ampliar sobre el flamenco catalán en este periodo, ver Hidalgo Gómez, Francisco (2000): *Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona*. Barcelona, Ediciones Carena; Castro Martín, María Jesús (2001): «El flamenc», *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. VII. *Música de participació i de noves tecnologies*. Barcelona: Edicions 62, 2001, pp. 143-171 y Madríguez, Montse (2012): *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional (1929-1930)*. Barcelona, Ediciones Bellaterra.

Estos flamencos del distrito 5º [de Barcelona] son unos comerciantes muy vivos que explotan la buena fe de los clientes creando a su alrededor un ambiente de sol de España, manzanilla dorada y jipío enternecedor. Pero si supiera [el escritor francés Francis Caro] que el famoso guitarrista Burull [sic] es socio del Barcelona Foot Ball Club, y que se sabe de memoria todos los nombres de los delanteros checoslovacos; que Juanito El dorado es mallorquín, y cuando habla dice: *ienc, s'allot y bona nit tenga*; que la Tanguerita tiene una máquina de coser, a plazos, y se confeccionaba ella misma estos trajes airosos que cortan el aire (Madrid, 1927: 31).

Este auge del flamenco en la sociedad catalana de la época —«en Barcelona residen más “flamencos” que en Madrid y Sevilla, que es donde parece que el flamenco debía gustar más» (Solsona, 1929)— se debió, entre otras causas, a la relación que se estableció entre la «autenticidad» de ser buen flamenco y su origen andaluz, y está perfectamente sintetizado en la valoración que un admirador desconocido realizó sobre la figura de Miguel Borrull Castellón, tras el fallecimiento de este.



La taberna La Taurina en la antigua calle del Cid de Barcelona

Para dicha persona anónima, el café cantante Villa Rosa y su fundador, Miguel Borrull, fueron los mejores representantes de lo andaluz en Barcelona.¹¹ Andaluz por el hecho de ser un buen flamenco, ya que la vinculación del excelente guitarrista gitano con Andalucía se limitaba a los dos o tres años que vivió en Sevilla y a las distintas giras que realizó junto a Antonio Chacón por distintas ciudades andaluzas, ya que había nacido en Castellón de la Plana y vivió la mayor parte de su vida entre Madrid y Barcelona.

Este uso de los estereotipos andalucistas para demostrar la calidad del flamenco en el andalucismo artístico mercantil eran reforzados y alimentados a su vez por los propios artistas, quienes, en muchas ocasiones, falseaban su imagen relacionándola con un supuesto origen andaluz, aun sin serlo. Vicente Escudero, nacido en Valladolid¹² y establecido durante años en París y Barcelona, al final de su vida se expresaba de esta manera:

Vicente Escudero és considerat a París com el millor ballarí de flamenc. És curios, però ja ho diu ell [Vicente Escudero está considerado en París como el mejor bailarín de flamenco. Es curioso, pero ya lo dice él]: -Ná, catorse año que farto d'España. Yegué aquí que tenía apena veinte año. I ara tot París parla d'ell [Y ahora todo París habla de él] (Pei, 1930: 5).

Y eso pese a que el famoso cronista barcelonés Sebastià Gasch recogió en sus conversaciones con el bailaor que este le explicaba «*les coses més pintoresques dites amb un castellà purríssim de Valladolid*», [«las cosas más pintorescas dichas con un castellano purísimo de Valladolid»], transcribiendo su entrevista sin ningún tipo de acento.¹³

La bailaora Julia Borrull,¹⁴ hija de Miguel Borrull Castellón —ávida empresaria del Villa Rosa tras la muerte de su padre— en la conocida entrevista que le realizó Josep María Planes se expresó también con acento andaluz —con alguna respuesta en catalán—, redundando en el tópico lingüista gitanista y andalucista, pese a haber nacido en Valencia y, al igual que su progeni-

¹¹ *El Escándalo* (1926), 20.

¹² «*Aquest andalús nascut a Valladolid durant una tournée dels seus pares* [Este andaluz nacido en Valladolid durante una *tournée* de sus padres] », (Pei, 1930: 5).

¹³ Palabras de Vicente Escudero: «Al lado de estos bailarines rusos, con tanto lujo y tan técnicos, es muy peligroso, entre treinta artistas y una gran orquesta, salir dos tíos vestidos de negros con una guitarra y secos como palos [en referencia a su participación en una velada organizada en memoria de la Pavlova, a quien la gran bailarina rusa admiraba tanto]» (Gasch, 1931: 2). Junto al castellano, Vicente Escudero hablaba también el romaní.

¹⁴ Julia Borrull Giménez (Valencia, 1895-Barcelona, ¿?).

tor, haber vivido en Madrid y Barcelona, exceptuando dos o tres años que pasó en Sevilla durante su infancia.

—*Vosté es gitana?* —*li vàrem preguntar.* [—¿Usted es gitana? —le preguntamos.]

—Por la grasia de Dió...

—*Va néixer a...?* [—¿Nació en...?]

—*València. Sóc valenciana, com el meu pare, però criada a Sevilla. Miguel Borrull era gitano valencià, i la meva mare, gitana andalusa.* [—Valencia. Soy valenciana, como mi padre, pero criada en Sevilla. Miguel Borrull era gitano valenciano, y mi madre, gitana andaluza.]

La familia Borrull va inaugurar Villa Rosa l'any 1916. Abans hi havia un cafetó, també flamenc, que se'n deia «Casa Macià». [La familia Borrull inauguró Villa Rosa el año 1916. Antes había un café, también flamenco, que se llamaba «Casa Macià».]

—*Quina ha estat l'època més brillant de Villa Rosa?* —*preguntem a Júlia Borrull.* [—¿Cuál ha sido la época más brillante del Villa Rosa? —preguntamos a Julia Borrull.]

—Por el Artismis... ¡Vamo! ¡Que no sé cómo se yama!

—*Per l'Armistici, vol dir.* [—Por el Armisticio, quiere decir.]

—Ezo é. Por el armisticio y los do año siguiente. Por Villa Rosa ha pasao lo mejó de Barcelona y el extranjero. Tenemo un nombre internacioná, ¡vamo! [...]

—*Us hi trobeu bé els gitanos a Barcelona?* [—¿Os encontráis bien los gitanos en Barcelona?]

—Que si señó. Somo muy queríos de toos y nos encontramos como en nuestra propia sarsa. Villa Rosa é la obra der padre y é una cosa sagrá. Er mismo Dió no permite que Villa Rosa sea perjudicá.

I, amb un gest de la mà, ens ensenya la sala plena de clients. [—Y, con un gesto de la mano, nos enseña la sala llena de clientes] (Planes, 1929: 2).

También la gran Carmen Amaya, cuando era ya una artista internacional, hizo uso de esta imagen andalucista que relacionaba el ser buen artista flamenco con ser andaluz para así vender mejor su imagen de bailaora flamenca:

Desde los primeros días de su estancia en Buenos Aires los periodistas se disputan a Carmen Amaya y la pregunta inevitable siempre es la misma: —¿En qué lugar de Andalucía nació usted?

Carmen comprueba que debe esconder su origen e inventarse una infancia en Granada. Pero piensa para sí misma: «¿Es que no se puede ser catalana y bailaora de flamenco? ¡Petardo!» (Bois, 1994: 51).

El Andalucismo etnicitario

La gran migración de andaluces hacia Cataluña en los años 60 y 70 del siglo XX produjo el mayor relato de la identidad andaluza en Cataluña y presenta, a su vez, distintas interpretaciones identitarias,¹⁵ por lo que su construcción es variada y variable. Desde la creación de un andalucismo reivindicativo políticamente —a través de los sindicatos— con una conciencia de clase que estableció una frontera con la población autóctona a través de su condición laboral y étnica; culturalmente, mediante el uso de las expresiones festivas trasplantadas de Andalucía y el uso del lenguaje, hasta la expresión del movimiento antifranquista, encarnada en las figuras de Enrique Morente y, especialmente, de Manuel Gerena, así como —y en contradicción con esta última— del más puro españolismo, según la interpretación dada por la sociedad de acogida.

Pese a ser el andalucismo más reconocido e investigado, una revisión de su relato mostrará su limitada interpretación por la elección únicamente de algunas de sus representaciones, contradiciendo su variabilidad.

INTERPRETACIONES IDENTITARIAS DEL ANDALUCISMO ETNICITARIO	
Reivindicaciones políticas →	Identidad de clase y étnica
Expresión sociocultural de las asociaciones andaluzas → Flamenco y uso del castellano	
Movimiento antifranquista →	Manuel Gerena y Enrique Morente
Representación del españolismo →	Interpretación catalanista

Tabla 2. Elaboración propia

Los andaluces a su llegada a Cataluña constituían una minoría regional dividida a su vez en dos subgrupos: el primero, que no tenía conciencia de clase y centraba más su identidad étnica expresando actos de carácter regional de su tierra de origen —pero sin reivindicaciones de su particularidad

¹⁵ Ver Tabla 2.

cultural—, estaba integrado por promotores, fundadores de los centros culturales y directivos, mientras que al segundo subgrupo pertenecían una mayoría de andaluces de clase obrera relacionados con los partidos de izquierda, por lo que las manifestaciones culturales fueron instrumentalizadas para evidenciar las reivindicaciones sociales, ya que consideraban que estas impedían una total integración en la sociedad catalana de acogida.¹⁶

En este segundo subgrupo mayoritario fue donde se desarrolló una conciencia de una identidad étnica y de clase — al incorporarse a las luchas políticas y sindicales—, propiciado por la concentración de la población en barrios de emigrantes del extrarradio barcelonés —y de otras grandes poblaciones industriales—, que favoreció el establecimiento de redes sociales equivalentes a las de sus poblaciones de origen. Estas redes sociales se vieron reforzadas por la división laboral acaecida en el conjunto de la sociedad catalana en la que los inmigrados «ocupan los puestos de trabajo peor considerados socialmente y menos cualificados. Además, esta fracción de la clase obrera se ve considerablemente más afectada por el paro por sus propias características de escasa preparación profesional» (Martín Díaz, 1989: 10).

Para estos grupos étnicos emigrados de Andalucía —y también de otras comunidades del sur como Murcia y Extremadura—, la identidad andaluza se manifestó a través de sus vínculos con las asociaciones andaluzas que llevaban a cabo —de una manera «inconsciente», siguiendo los términos de García— actividades que participaban en las manifestaciones identitarias pero que no ponían en práctica un activismo político:

También trataremos del andalucismo en general —el que podríamos calificar de «inconsciente», representado por la totalidad de las asociaciones andaluzas que siguen manteniendo y cultivando en Cataluña algunas de las manifestaciones socioculturales consideradas propias de la identidad de Andalucía, como el flamenco, el folclore andaluz en general, la religiosidad popular representada por el Rocío, las cruces de mayo y la Semana Santa y otras advocaciones, la feria de abril y fiestas patronales de pueblos andaluces, y la celebración del Día de Andalucía (García, 2007: 16).

Sin embargo, es importante matizar que este desarrollo activo del andalucismo etnicitario en Cataluña, como reseña Núñez Ruiz, se relaciona más a través de una «etnicidad charnega», al estar construida en base a unos estereotipos sobre lo andaluz, que hacen sobresalir algunas dimensiones de la

¹⁶ Sobre el fenómeno migratorio andaluz en Cataluña y sus diferentes marcos de confrontación interétnica, ver Martín Díaz (1989).

identidad andaluza pero niega su diversidad —y «son resultado de una añoranza, que se refuerza con el aislamiento público y la segregación social» (Núñez, 1998: 273)— y una recreación de una Andalucía idealizada que tiene lugar mediante el uso de potentes marcadores identitarios —como el folclore, el flamenco o la religiosidad popular—, fuertemente definidos por la oposición que establece el segregacionismo de una parte de la sociedad de acogida, tanto en el ámbito laboral como social.

Por su parte, el flamenco —cuya construcción se lleva a cabo también mediante su oposición respecto a expresiones musicales nacidas en otras comunidades autónomas (Bäcker, 2005)— se va a configurar como un marcador cultural principal, es decir, un atributo diferencial que les va a distanciar de los no-emigrantes y del resto de inmigrantes españoles, pese a ser entendido, así mismo, como un arquetipo en el que se incluyen estilos de otros géneros musicales —como las sevillanas—, y en la que se reproducen «ciertos estereotipos de la Andalucía occidental (El Rocío, las sevillanas, La Feria de Abril, etc.) [que son] los que se conviertan en símbolos identitarios de unos andaluces en Cataluña cuya mayoría procede de la Andalucía oriental» (Núñez, 1998: 273).



Peña taurina-flamenca en el bar «Sol y sombra" del barrio El Polvorín en Montjuïc

La consideración del flamenco como marcador cultural del andalucismo etnicitario otorgaba a las expresiones socioculturales de las asociaciones andaluzas un valor simbólico añadido, que ayudaba a contrarrestar la valora-

ción negativa que, en general, la sociedad catalana les otorgó y que tuvieron su manifestación en la elaboración de distintas denominaciones con las que se les designó, diferentes términos variables en el tiempo —desde «*castellans*» [castellanos] y «*mursianus*» [murcianos] hasta «*xarnegos*» [charnegos]—, pero que comparten en su conjunto una connotación despectiva, como relató Luis Carandell:

En una ocasión, mientras estábamos merendando mi madre y yo en casa de la tía Montserrat, empezó a hablar ella de una criada suya que se había prometido con un muchacho carpintero, leonés él, aunque llevaba ya muchos años en Barcelona. La chica había nacido en un pueblo del Ampurdán, de familia catalana por los cuatro costados. Era una chica muy alegre y un poco bruta que se llamaba Nuri. La tía Montserrat tenía un verdadero disgusto y decía muy compungida: «*I es vol casar amb un xarnego. Tan bona noia que'és!*». [Y se quiere casar con un charnego. ¡Tan buena chica como es!] (Carandell, 1968: 50).

Con una voluntad integradora, el escritor Paco Candel cuestionó el significado que se atribuía al término de «charnego» —según el tipo de vida o la clase social a la que pertenecían los inmigrantes— y redefinió a este colectivo como los «otros catalanes»,¹⁷ ya que «“els altres catalans” [los otros catalanes] no son sólo “altres” [otros] porque han de seguir un proceso integrador —nueva lengua, nuevas costumbres, etc.—, sino porque en su gran mayoría pertenecen a las clases más bajas, como hemos dicho. Una vez en la ciudad, viven donde los arrincona su condición social» (Comín, 1967: 22-23).

Esta división social que se produjo entre ser «catalán» o «charnego», bajo una perspectiva clasista, tenía su frontera en el uso del lenguaje, el idioma vehicular de las relaciones sociales y laborales; el conocimiento o no del catalán —la lengua autóctona de Cataluña— facilitaba la disolución y el trasvase de dichas fronteras sociales, pasando, en ese caso, el origen y la condición social a un segundo término gracias al dominio que se tuviera de las dos lenguas cooficiales de Cataluña, como describió Manuel Vázquez-Montalbán:

Los «charnegos» de primera [...] son los que, habiendo llegado de otras tierras españolas o habiendo nacido aquí de padres no catalanes, han aprendido el catalán. Los de segunda son los que, en las mismas condiciones, no han querido aprenderlo. Los de tercera son los catalanes que escriben en castellano (Carandell, 1968: 56).

¹⁷ Candel, Francisco (1964): *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.

Por otra parte, esta conciencia de identidad étnica y de clase de los inmigrantes andaluces que hicieron uso del flamenco y del idioma castellano como herramientas reivindicativas, también fue desarrollada por los movimientos antifranquistas en Cataluña, en cuyas filas se incorporaron amplios sectores de inmigrantes quienes nutrieron los colectivos sindicales y políticos:

Este proceso sociopolítico fue acompañado por la constatación de la falta de total operatividad de los valores y formas culturales del catalanismo para expresar el malestar y la naturaleza reivindicativa de esta nueva multitud urbana, mientras que para esas minorías inquietas y dinamizadoras sí podía serlo, por ejemplo, el flamenco, por su carga simbólica, que aunaba la nostalgia de la tierra de origen, la queja por la injusticia del drama migratorio y la protesta social (Núñez, 1998: 270).

En concreto, la presencia del cantaor Manuel Gerena¹⁸ en la Cataluña de los años 70 fue indicativa de dicho movimiento, cuya esencia fue plasmada por el cantaor de la Puebla al indicar que «la parte de Andalucía que más me interesa es Hospitalet»:

Gerena ha conseguido en Cataluña éxitos importantes y difíciles. Importantes, porque la gran cantidad de inmigrantes ha jaleado sus actuaciones en barrios urbanos y comarcas como si recuperaran sus raíces culturales. Difícil, porque la burguesía catalana culta, salvo excepciones, tiene una repugnancia explicable ante un cante hondo mistificado, convertido en producto de exportación de «lo racial». Pero las temáticas de un Menese, o un Morente, o un Gerena, ayudan a pasar por encima de esa costra de distanciamiento y a que el público no implicado automáticamente en esta sentimentalidad llegue a detectarla. La temática y el bien cantar. Todo hay que decirlo. (Dávila, 1972: 36).

Residencia habitual de Manuel Gerena, sus actuaciones prohibidas en la Alianza del Pueblo Nuevo de Barcelona y en otras localidades catalanas fueron el mejor incentivo para convertirse en la expresión del inmigrante, ya que «en Cataluña tenía un público adicto de “andaluces” en particular de obreros y estudiantes en general, que captaban la voluntad del cantante de convertir el cante hondo en un vehículo de comunicación a partir de problemas actuales» (Vázquez-Montalbán, 1974: 43).

¹⁸ Manuel Gerena (La Puebla de Cazalla, 1945).

Así mismo, a partir de la inauguración en 1970 de la peña flamenca Enrique Morente¹⁹ —en el antiguo barrio receptor de inmigrantes, el Verdún, actual distrito de Nou Barris barcelonés—, una peña comprometida con los problemas sociales del vecindario que fue impulsada por Lluís Cabrera,²⁰ entre otros, el cantaor granadino también actuó en sótanos y otros lugares clandestinos apoyando la causa obrera de los inmigrantes andaluces en Cataluña.

Por último, en relación con el Andalucismo etnicitario, se ha construido una última representación identitaria que lo vincula con la expresión nacionalista franquista —realizada preferentemente desde el catalanismo político: «desde los sectores más radicales del nacionalismo catalán, se hizo hincapié en establecer un estrecho paralelismo entre el flamenco, los toros y el régimen franquista, hasta el punto de pretender que debían su introducción en Cataluña al citado régimen» (Martín Corrales, 1998: 261)— promulgando la teoría de que la dictadura franquista introdujo el flamenco en Cataluña. Esta afirmación evidencia el desconocimiento que se tenía sobre la historia del flamenco catalán previa al franquismo, visión distorsionada que difícilmente se ha ido borrando del imaginario colectivo y que está siendo rebatida desde distintos ámbitos culturales, como evidencian las palabras de Lluís Cabrera:

No creo en las autarquías culturales. Y el flamenco está pagando en Cataluña una factura de incomprensiones que no se merece. Hay en medio decisiones políticas que, de entrada y a diferencia de otras expresiones populares como el jazz o el rock, lo excluyen de las programaciones institucionales. Para muchos jovencitos ignorantes que ocupan lugares de responsabilidad en las administraciones, el flamenco es todavía una música españolista creada durante la dictadura franquista (Cabrera, 1994: 989).

El Neoandalucismo

A partir de los distintos relatos que ha adquirido el concepto de «ser andaluz» en tierras catalanas —expuestos en los anteriores capítulos—, según la dinámica de interrelaciones con la sociedad de acogida, el discurso dominante ha proyectado en el imaginario popular una selección de dichos relatos —

¹⁹ Enrique Morente Coteló (Granada, 1942-Madrid, 2010).

²⁰ Lluís Cabrera, activista cultural, social y político y fundador del Taller de Músics, hijo de inmigrantes jienenses que se establecieron en el barrio del Verdún de Barcelona, ha publicado recientemente una novela autobiográfica. Ver Cabrera, Lluís (2021). *La vida no regalada*. Barcelona, Roca Editorial.

principalmente la interpretación andalucista etnicitaria sociocultural y la españolista—, y ha obviado el andalucismo reivindicativo político de la lucha del proletariado, por su carácter de confrontación con la burguesía industrial, así como el andalucismo antifranquista representado en la figura de los cantaores Manuel Genera y Enrique Morente.

De la misma manera, en los distintos estudios sobre el andalucismo en Cataluña, también se ha ignorado la creación de una identidad andaluza por parte de los inmigrantes de las décadas de los 60 y 70 que llegaron a Cataluña pero que no se instalaron en los barrios periféricos de las ciudades, sino que directamente se integraron en los barrios del centro urbano —en los que convivieron con inmigrantes de otras comunidades autónomas, con ciudadanos catalanes o con gitanos catalanes— y cuyo grado de integración fue variable, desde una asimilación completa —al adoptar la lengua catalana y establecer lazos personales con la población originaria—, hasta una parcial, ocupando puestos de trabajo intermedios entre aquellos realizados por la mayoría de los trabajadores inmigrantes, sin o con poca cualificación, y los autóctonos.²¹

CLASIFICACIÓN DEL NEOANDALUCISMO EN CATALUÑA	
Apropiación intelectual →	Mercantilización y pedagogía del flamenco
El Neoandalucismo como contracultura →	Transgresión y reapropiación cultural

Tabla 3. Elaboración propia

Por su parte, el Neoandalucismo actual —al igual que el Andalucismo tradicional— presenta una diversidad de relatos entre los que destacan la aceptación de dicha nueva identidad andaluza a través de su resignificación,

²¹ Testimonios como el de Manuel Granados, profesor y director del departamento de guitarra flamenca en el Conservatorio del Liceo: «A la edad de seis años llegamos con mi familia desde Andújar [Jaén] a Barcelona y nos instalamos en el barrio de Hostafrancs de Barcelona en donde vivía una comunidad de gitanos catalanes muy importante» Cita extraída en entrevista personal. La propia autora nació y vivió en Barcelona ciudad, en la calle Muntaner cerca de la Avenida Mistral, lugar en el que sus progenitores se asentaron llegados de Málaga. A los pocos años, la familia se trasladó a una nueva vivienda en el Ensanche derecho barcelonés, conviviendo estrechamente en el vecindario con familias de otras comunidades autónomas así como con otros núcleos familiares de origen catalán.

mediante una apropiación intelectual y, a su vez, su reapropiación contracultural como práctica transgresora del discurso oficial.

Las sucesivas generaciones de hijos y nietos de aquellos primeros inmigrantes se han ido trasladando de residencia, empujados por la nueva emigración extranjera —que ha ido ocupando los barrios de los extrarradios de las grandes ciudades— y por su mayor nivel de formación, lo que ha favorecido —entre otras consecuencias— una mayor integración con la sociedad mayoritaria en relación con sus progenitores.

Entre estos colectivos ha surgido una nueva redefinición de su identidad, una forma de «sentirse andaluz» que fácilmente convive con el «sentirse catalán» —y con otras posibles identidades según la actual multiplicidad— en una reconstrucción del andalucismo tradicional que ha configurado un neoandalucismo y que, como su término indica, continúa haciendo uso de una identidad andaluza pero reinterpretándola, manifestándose no tanto en su dimensión instrumental como en la expresiva, es decir, no participando activamente de los eventos culturales —en las expresiones socioculturales del andalucismo etnicitario de las peñas y casas culturales—, sino reelaborando algunos de sus diacríticos con los que redefinir su propia identidad, convirtiéndose en una forma inconsciente —o consciente en algunos casos— de transgresión cultural frente a la homogeneización de la identidad catalana promulgada desde el oficialismo.



José Castro Ranea (padre de la autora) en el stand de la Feria de Muestras de Barcelona

Esta nueva manera de definir el andalucismo, —que correspondería a la «etnicidad simbólica» propuesta por Josep Martí (1996) para las minorías étnicas europeas— mantiene como marcadores culturales —al igual que el andalucismo tradicional— el uso del castellano y el flamenco, aunque, a diferencia de este, en el neoandalucismo las fronteras que establecen los marcadores se diluyen a voluntad y los sujetos fluctúan fácilmente entre unos y otros diacríticos, al igual que transitan ágilmente entre varias identidades.

En relación con el idioma, la importancia de la lengua en el establecimiento de las fronteras culturales configuró —en la época de la primera llegada de inmigrantes del resto de España a Cataluña— la división entre ser «catalán» o «charnego» —como hemos expuesto en los apartados anteriores—, y tenía su paralelismo con el mantenimiento de trabajos no cualificados en los que no se necesitaba hablar ni entender el catalán, por lo que se vinculaba el ser «charnego» con un estrato social bajo.

A diferencia de la generación de sus padres, los descendientes de los primeros inmigrantes —tanto los que vivieron en las ciudades como en los extrarradios urbanos— conocen por un igual la lengua catalana y la castellana, en un modelo de bilingüismo variable según las zonas geográficas y la clase social;²² otra cuestión es el uso que se hace de ellas, ya que la elección de hablar en una u otra lengua es cuestión de voluntad, en una libre decisión del individuo de posicionarse a un lado u otro de las fronteras culturales.

Así, el neoandalucismo se presenta como una práctica transgresora en la que la decisión del uso exclusivo del castellano se realiza a modo de apropiación contracultural del idioma nacional, enfrentándose a la política institucional catalana monolingüista establecida en los espacios públicos y en los eventos pedagógicos y culturales.

Por otra parte, el segundo diacrítico que configura esas manifestaciones contraculturales del neoandalucismo es el flamenco, realizando algún proceso de transformación de sus parámetros, —recreando algunos de sus elementos— y, a su vez, manteniendo otros. Por ejemplo, el flamenco catalán del neoandalucismo sigue conservando la vinculación de lo andaluz con el ori-

²² Los procesos de integración de las sucesivas generaciones de catalanes hijos de inmigrantes se escapan a los objetivos de este artículo. También reseñar la implantación de la inmersión lingüística en todos los ciclos de la educación obligatoria en Cataluña desde el año 1983; de ahí el conocimiento del catalán, hablado y escrito, que se tiene entre las generaciones sucesivas de inmigrantes. Para ampliar el uso del catalán o castellano entre la población inmigrante, ver Soler, Carlona (1981): «Andaluces en Cataluña», *Papers: Revista de Sociologia* 16: 149-181.

gen —lo auténtico y lo puro—, ya que en Cataluña la dialéctica tan habitual de otras partes de España entre flamenco «puro» e «impuro» —traslación de la confrontación gitano-payo— no se produce mayoritariamente, sino que la «pureza» se identifica con Andalucía —sea gitana o paya— y lo «menos puro» con lo catalán.

Así mismo, las transformaciones acontecidas de algunos elementos del flamenco —que a su vez se relacionan con los cambios posmodernos en el Posflamenco— ha propiciado una sólida aceptación en la sociedad actual catalana de dicho género musical mediante una apropiación por parte de amplios sectores de la vanguardia intelectual catalana, extrayendo del flamenco sus rasgos identitarios más reivindicativos y étnicos, así como mediante su integración en espacios culturales y pedagógicos.

La apropiación intelectual

La fascinación de una parte de la intelectualidad catalana hacia el andalucismo y el flamenco se constata en casi todos los periodos históricos del flamenco en Cataluña, siendo más conocido el fervor de los pintores modernistas —como Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Isidre Nonell o Hermenegildo Anglada-Camarasa— que reproducían en sus cuadros los tópicos andalucistas y gitanistas, después de inspirarse, acudiendo como espectadores, a los enclaves flamencos de la época.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, la identidad andalucista fue apropiada intelectualmente por parte de una vanguardia catalana que, a diferencia de los pintores citados anteriormente, despojaron al andalucismo de su carácter romántico y étnico, así como de su expresión sociocultural y reivindicativa de lucha de clases y antifranquista, manifestaciones que, como hemos expuesto, han caracterizado a los distintos significados que el «ser andaluz» ha adoptado en Cataluña a lo largo del tiempo.

Este proceso evidencia la hegemonía ideológica y cultural de las clases dirigentes catalanas a través de movimientos como la *Renaixença*, el *Modernisme* y el *Noucentisme* «que se propusieron (y en parte lo consiguieron) erradicar, o cuando menos hacer opaca y teñir con sombras de indignidad, la mentalidad social, la moral económica y la cultura populares.» y, en la actualidad, se relaciona a menudo con la defensa de una modernidad frente a la tradición pero que oculta otra realidad —«pesarosos quizá por el runrún “xarnego”, esgrimen beligerantes el catecismo de la “modernidad” y se muestran empeñados en negar e/o ignorar nuestra estela» (Núñez, 1994: 1.731-1.732)—, por la relación de la tradición con la cultura andaluza:

Ciertas actividades emblemáticas que, en efecto, se repiten desde hace unos años: festivales, recitales, tertulias, concursos, semanas y quincenas flamencas..., tienen tanto de reiteración como de halo y síntoma visible de una densa trama de encuentros y relaciones socioculturales, regulares y periódicas, que establecen un puente de continuidad con el acervo cultural y antropológico del flamenco, o, dicho con otras palabras, que nos permiten custodiar y echar en «crianza» ese poso existencial que, tan lejos del lecho y cauce natural de la cultura flamenca, nos depara un poquito de íntima ventura, aunque sea expresando la queja de la fatalidad (Núñez, 1994: 1.731).

La apropiación actual del flamenco por parte de las élites culturales ha tenido que pasar necesariamente por su intelectualización, tanto a través de su mercantilización en distintos espacios escénicos para su puesta en escena como con el establecimiento de un sistema pedagógico del flamenco, sin parangón en el resto de comunidades autónomas.

En la ciudad de Barcelona —y en relación con la mercantilización del flamenco en espacios escénicos—, los espectáculos flamencos volvieron a recuperar el casco antiguo —tras décadas relegados a los escenarios del cinturón metropolitano—, aumentando la variabilidad de su oferta y una mayor visibilidad que ha despertado el interés de un público heterogéneo, tanto en sus orígenes como en su clase social —sea nacional o extranjero—, así como en una mayor representación de edad y género, acrecentando en gran número la presencia de la mujer entre el público aficionado.

A los históricos tablaos, que mantienen un andalucismo más tradicional —aunque algunos de ellos han renovado su estética, como Los Tarantos—, se han incorporado teatros y salas ubicados en el centro de la ciudad que incorporan el flamenco de manera habitual en su programación—el JazzSi o el City Hall— así como grandes templos de la música artística, representativos de la burguesía catalana —el Palau de la Música Catalana y el Gran Teatre del Liceo y, de más reciente creación, el Auditorio de Barcelona o el Mercat de les Flors—. Las representaciones flamencas en todos estos espacios escénicos tienen en común la exclusión de cualquier símbolo identitario andaluz —no hay banderas verdiblancas, ni rejas, ni claveles—; los eventos se desarrollan según un calendario marcado por la dinámica de los profesionales y sus programadores —alejados de celebraciones relacionadas con las festividades andaluzas— y se relacionan con los valores de la sociedad de consumo, según las directrices de la mercantilización postmoderna.

El siguiente proceso de intelectualización del andalucismo —y de su principal expresión musical, el flamenco— se corresponde con el establecimiento de estudios de guitarra flamenca en escuelas y conservatorios supe-

riores de música, así como de baile flamenco en escuelas superiores de danza.

Cataluña es la única comunidad autónoma que tiene tres centros superiores de Música que ofrecen estudios reglados de guitarra flamenca —el Conservatorio del Liceo, la ESMUC y el Taller de Músics— y en cuyos planes de estudio el flamenco es aprendido en cuanto a sus características musicales, no según su significado, por lo que el reconocimiento a lo andaluz queda relegado a un segundo plano en los contenidos de algunas asignaturas teóricas como Historia del flamenco. Igualmente, en las escuelas de baile oficiales —como el Institut del Teatre— y otras escuelas enfocadas a la formación del bailarín profesional, se produce una dinámica similar, al despojar al flamenco de sus referentes identitarios y centrar el estudio del baile en su desarrollo técnico y formal.²³

En este nuevo proceso hay un abandono de la consideración de las escuelas de flamenco como centros de sociabilidad y espacios en los que fortalecer los sentimientos identitarios de pertenencia a la cultura andaluza, en un ejemplo de la integración cultural de los descendientes de los primeros inmigrantes andaluces en la sociedad catalana, ya que la mayoría de los centros están dirigidos por profesionales que forman parte de las segundas generaciones de inmigrantes.²⁴

Otra consecuencia de la incursión del flamenco en la enseñanza superior de la educación musical en Cataluña²⁵ —y posiblemente también su causa— es el conocimiento que algunos compositores y músicos catalanes han adquirido sobre dicho género musical, como Joan Albert Amargós²⁶ o Ramón Rodó,²⁷ sustrayéndolo de los referentes del andalucismo tradicional y aproximándolo a un neoflamenco a través de las fusiones instrumentales:

²³ Reseñamos la importancia de dichas instituciones como creadoras o no de identidades andaluzas, en ningún caso valoramos sus programas pedagógicos, pues la continuidad en el tiempo avala la excelencia en su trayectoria.

²⁴ Manuel Granados (Andújar [Jaén], 1963) en el Conservatorio del Liceo; David Leiva (Almería, 1977) en el Taller de Músics; Rafael Cañizares (Sabadell [Barcelona], 1957) en la ESMUC; Eva Navas (Barcelona, 1970), Antonio Zarco (Barcelona, 1957) y Juan José Barreda (Barcelona, 1971) en el Institut del Teatre, entre otros.

²⁵ Sin embargo, el flamenco no se ha introducido en las asignaturas de música de los estudios obligatorios de Primaria y Secundaria, no habiendo contenidos curriculares que ofrezcan siquiera una breve aproximación a la historia del flamenco en Cataluña.

²⁶ Joan Albert Amargós (Barcelona, 1950).

²⁷ Ramón Rodó, pianista, compositor y profesor en el desaparecido Sindicato Musical de Cataluña, director artístico especialista en música flamenca, asesoró las gra-

La música flamenca se ha convertido en un arte universal porque sus estilos, generados por numerosas raíces de diferentes orígenes, han sobrepasado los valores populares hacia una verdadera dimensión musical superior. Todo y mantener el calor popular andaluz, sus manifestaciones son expresiones artísticas radicalmente diferenciadas de los posibles folclorismos originarios. El flamenco se ha estructurado en unos conceptos y unas formas musicales —complejas y peculiares— de gran dificultad interpretativa [...] El flamenco está vivo. Ha conseguido hacernos olvidar los tópicos de pandereta y ha pasado, brillantemente, de manifestación musical marginada a arte universal (Rodó, 1994: 977).²⁸

Mediante esta resignificación identitaria del andalucismo y del flamenco por parte de la intelectualidad catalana, este último ha conseguido tener una mayor presencia en los medios de comunicación y en la industria del espectáculo profesional —al ser considerado como «cultura catalana»—, inclusión que propicia un avance en su reconocimiento social pero que oculta, a su vez, el mantenimiento de los estereotipos interiorizados por una parte de la sociedad catalana —en términos de confrontación— de la oposición de la «incultura» castellana frente a la «cultura» catalana, tal y como se evidencia en las palabras de Ramon Rodó, pese a ser este un músico y compositor muy comprometido con el flamenco:

Ya no encontramos aquel rechazo inicial que veíamos hace unos años. Por ejemplo, en el Festival anual organizado por «La Caixa», hubo un público mayoritariamente catalán, progresista y culturalmente preparado que desconocía el flamenco pero se acercó porque le gusta [...] Hasta podríamos empezar a hablar de un flamenco en catalán, fenómeno realmente interesante en el caso que prospere. Evidentemente, la música flamenca constituirá puede ser para siempre una de las muchas minorías culturales que tenemos en el país [Cataluña], pero es que antes ni tan solo se le consideraba minoría. Simplemente, no se consideraba (Rodó, 1994: 989).²⁹

La adopción del flamenco por un amplio público urbano catalán, a través de su «neutralización cultural e ideológica» (Núñez Ruiz, 1994: 1.731) —según los procesos vistos de intelectualización del andalucismo tradicional y

baciones de cantaores como Fosforito, Valderrama o El Chocolate, y fue crítico flamenco en la enciclopedia Larousse.

²⁸ Traducido del catalán por la autora.

²⁹ Ídem.

del flamenco—, ha favorecido que las nuevas generaciones de jóvenes catalanes —independientemente de sus orígenes—, se aproximen al estudio y conocimiento de este género musical, permitiendo su continuidad hasta hoy día.

El Neoandalucismo como contracultura

Las modificaciones en el ámbito instrumental del neoandalucismo han propiciado una resignificación de la identidad andaluza en la sociedad catalana que se relaciona, como hemos visto, con la intelectualización del flamenco —mediante la mercantilización, así como su inserción en los centros docentes superiores de enseñanza reglada—, y así mismo presenta una reapropiación contracultural de la tradición andalucista —al adoptar formas culturales del andalucismo tradicional y otorgarle una cierta continuidad— con su capacidad transgresora que se produce de una manera inconsciente al no representar la cultura oficialista.

Un ejemplo de transgresión contracultural del neoandalucismo en Cataluña se produce en las escuelas privadas no regladas de baile flamenco y también en las de guitarra flamenca, aunque en menor medida. En concreto, en las escuelas de baile el alumnado es mayoritariamente de origen no catalán —bien segundas, terceras y cuartas generaciones de inmigrantes andaluces y de otras comunidades autónomas, o bien extranjeros—. En ellas, las referencias estéticas a Andalucía son constantes —especialmente mediante el vestuario con volantes, mantones y lunares, con la letra de los cantes y los estilos de baile—, habiendo una similitud entre todas las escuelas de baile flamenco, se sitúen en el centro de la ciudad o en el extrarradio —como las escuelas de José de la Vega en el centro barcelonés, La Tani en Nou Barris, Ana Márquez en L'Hospitalet, Gloria Belén en el barrio de Gracia o Rosalía Mulero en Santa Coloma de Gramenet, por citar las escuelas de más larga tradición—, estando vinculadas algunas de ellas con centros andalucistas tradicionales, como peñas andaluzas y casas regionales, y que, a su vez, realizan también clases de baile flamenco y algunas de guitarra.

En consecuencia, el baile flamenco, por el auge que tiene en Cataluña y su importancia como marcador identitario, se ha configurado como una de las principales prácticas contraculturales minoritarias —en oposición a otras expresiones corporales que tienen una aceptación social mayoritaria—, al recrear una gran parte de las expresiones del andalucismo etnicitario, en especial, aquellas relacionadas con la etnicidad y las expresiones socioculturales.

Por otra parte, la obligatoriedad de que la cultura en los espacios públicos en Cataluña haga uso casi de manera exclusiva del catalán —a imitación de la inmersión lingüística en el sistema educativo— ha relegado el castellano a aquellas manifestaciones artísticas que se realizan fuera de los circuitos públicos de los escenarios catalanes, así como de los medios de comunicación que realizan su difusión. En los locales, salas y teatros en los que habitualmente se programan actuaciones de flamenco —independientemente si los artistas son catalanes o traídos de fuera—, la mayoría de las veces, el castellano se erige como único idioma preponderante —tanto en la taquilla para la venta de las entradas, la presentación de los artistas, el programa de mano, si lo hay, e igualmente, entre el público, aunque también puede haber una minoría que hable catalán—, lo que convierte a estos reductos en espacios contraculturales que mantienen su capacidad transgresora a través de un uso idiomático no considerado por las instituciones vehicular para la cultura en Cataluña.



Actuación de Mayte Martín con Alejandro Hurtado en la Sociedad Flamenca Barcelonesa El Dorado

Efectivamente, esta práctica de transgresión de las representaciones oficiales en el neoandalucismo actual en Cataluña a través del flamenco tiene su máxima expresión en el uso idiomático, por lo que el canto flamenco se

ha erigido, junto al baile, como una expresión contracultural privilegiada, ya que reproduce en su totalidad los referentes identitarios andaluces a través del habla andaluza, otorgando un añadido de «autenticidad» al texto, en el que el uso exclusivo del castellano otorga fuertes connotaciones españolistas ante el discurso oficial.

El uso de este neoandalucismo como práctica transgresora relacionada con el idioma también se evidencia en la relevancia que han adquirido distintos cantaores y cantaoras de origen o ascendencia andaluza al panorama del flamenco catalán. Los continuos intercambios musicales que se produjeron desde fecha temprana con la llegada de artistas flamencos andaluces a Cataluña, y que otorgaron una mayor «pureza» al flamenco elaborado entonces, tiene su continuidad en la actualidad con jóvenes profesionales de origen andaluz o que se han instalado en tierras catalanas y se han integrado rápidamente en la dinámica artística del flamenco catalán, otorgando dicha «autenticidad» a las expresiones musicales en las que participan.³⁰

En definitiva, la reapropiación de algunos marcadores identitarios primordiales que definían el andalucismo tradicional, como el baile flamenco y el uso del castellano y/o el andaluz en su dimensión pública, configuran las características del neoandalucismo actual, al llevar a cabo una cierta reivindicación inconsciente a través de sus prácticas contraculturales.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos realizado una revisión de las distintas construcciones identitarias que el pensamiento colectivo ha llevado a cabo sobre el concepto de «ser andaluz» en Cataluña; primero, desde mediados del siglo XVIII, creando una imagen del Andalucismo romántico nacionalista basado en el constructo del romanticismo, y después relacionándolo con las distintas corrientes migratorias de andaluces que se asentaron en territorio catalán.

A partir de las primeras migraciones de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, el Andalucismo reivindicativo fue representativo de las clases subalternas andaluzas, quienes llevaron a cabo sus reivindicaciones laborales, expresadas mediante el flamenco, en espacios de sociabilidad; mientras que el Andalucismo artístico, que estableció una preferencia por la búsqueda de la autenticidad en las expresiones culturales andaluzas, se in-

³⁰ Cantaores como Alba Guerrero (Huelva, 1974), Miriam Vallejo (L'Hospitalet de Llobregat, 1981), Miguel de la Tolea (Barcelona, 1977) o Thais Hernández (Sant Boi de Llobregat, ¿?), entre otros.

tegró en la mercantilización del flamenco llevada a cabo en Cataluña, proceso paralelo al auge industrial que desarrolló dicho territorio.

Por su parte, el Andalucismo etnicitario, que se expresó a partir de las vivencias de los inmigrantes en Cataluña en la segunda mitad del siglo XX, propuso una variedad de relatos de carácter reivindicativo, al establecerse como generadores de una identidad de clase y del movimiento antifranquista, así como una expresión sociocultural a través de las asociaciones andaluzas.

Esta variedad en los modos específicos de construcción de la identidad andaluza tradicional va a tener su continuidad en nuevas formas identitarias reelaboradas a partir de los cambios sociales, como el Neoandalucismo, y que a su vez presenta distintos relatos; por una parte, como expresión de una apropiación por parte de la intelectualidad y la vanguardia catalana, a través de una resignificación del flamenco mercantilizado y la pedagogía en las escuelas regladas de música y danza, así como una manifestación contracultural como práctica transgresora del discurso oficial a través de la enseñanza y exhibición del baile flamenco y especialmente, a través del cante flamenco, al hacer uso de manera exclusiva del castellano en sus representaciones culturales.

En estos procesos, las manifestaciones musicales son marcadores culturales muy potentes para la diferenciación identitaria, y en el andalucismo, el flamenco actúa como un potente catalizador de las identidades sociales que constituye distintas fronteras identitarias entre los grupos que hagan uso o no de él. Esta frontera presenta una intensidad variable, discontinua, que es franqueable o no por el grupo étnico, según su voluntad: las fronteras se disgregan y se activan según la voluntad de los agentes sociales en activo, ya que ser «flamenco», en cada uno de los relatos vistos del andalucismo en Cataluña, se convierte en un sello de calidad al otorgar autenticidad a la música que realizan.

Esta diversidad en la construcción del flamenco catalán ha propiciado su expansión actual y el mantenimiento de su estatus como marcador principal identitario en la multiplicidad musical de la sociedad catalana actual, en la que el flamenco, inserto en la globalización del mercado musical, se expresa a través de distintos relatos, unas veces, reelaborando modelos antiguos del andalucismo tradicional, como los estereotipos románticos nacionalistas o el mercantilismo artístico; otras, abandonando las luchas políticas, como las reivindicaciones de clase del proletariado, y a su vez, adoptando nuevas formas que le aproxima a nuevas reivindicaciones, especialmente de género, a través del flamenco feminista y Queer, en las que el andalucismo se expresa de una manera propia.

En definitiva, la importancia de esta revisión de la identidad andaluza en Cataluña reside en presentar dichas construcciones como el resultado final

de la propia dinámica de cualquier proceso identitario, siempre polisémico y diverso, distanciándose de la visión estática creada de la identidad andaluza a través de una única construcción —principalmente el Andalucismo socio-cultural étnico y artístico, con su estereotipo españolista—, pues dicha dinámica viene dada por su interacción con la sociedad mayoritaria y con los otros grupos de inmigrantes, que es, necesariamente, cambiante.

Bibliografía

- Bäcker, Rolf (2005): «Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Actas del VIII Congreso Internacional de la SIBE: 109-120.
- Barth, F.(1969): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference*. Londres, George Allen and Unwin.
- Bois, Mario (1994): *Carmen Amaya o la Danza del fuego*. Madrid, Espasa Calpe.
- Cabrera, Lluís (1994): Intervención en el debate del *I Congrés de Música a Catalunya. Llibre d'actes del Congrés*. Barcelona, Consell Català de la Música: 989.
- Castro Martín, María Jesús (2012): *La rumba catalana y el flamenco como marcadores culturales de los kal s de Barcelona*. Tesis doctoral. Publicia.
- Cruces Roldán, Cristina (1991): «El flamenco y la cultura popular andaluza». *Revista Candil* 74: 672-687.
- Gans, Herbert H. (1979): «Symbolic ethnicity: the future of ethnics groups and cultures in America». *Ethnic and Racial Studies*, 2.
- García Duarte, Francisco (2007): *El Ideal de Blas Infante en Cataluña. Propuestas para una historia del andalucismo en la inmigración*. Granada, Centro de Estudios Históricos de Andalucía (CEHA).
- Holguín, Sandie (2013), «“Vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas”: Los nacionalistas ante el flamenco en Barcelona, 1900-1936», *Hispania* 244: 439-468.
- Martí, Josep (1996). «Música y etnicidad: una introducción a la problemática», *TRANS: Revista Transcultural de música*.

- <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Martín Corrales, Eloy (1998): «La lucha por los escenarios y el público catalán. El arraigo popular del flamenco y de los toros frente a la oposición de la burguesía industrial y el catalanismo», en *Flamenco y nacionalismo. Actas I y II Seminario sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*, eds. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 246-266. Sevilla, Fundación Machado.
- Martín Díaz, Emma (1989): «La etnicidad andaluza en Cataluña: Criterios para una tipología», *Revista de Estudios Andaluces* 12: 109-122.
- Núñez Ruiz, Rafael (1994): «Modernidad y flamenco», *Revista Candil* 94: 1.731-1.734.
- (1998): «Catalanismo, inmigración y asociacionismo cultural “andaluz” y flamenco en Cataluña entre los años 60 y 90. Los procesos identitarios de la nueva cultura popular urbana», en *Flamenco y nacionalismo. Actas I y II Seminario sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*, eds. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 267-287. Sevilla, Fundación Machado.
- Rodó, Ramon (1994): «El Flamenc i l'art flamenc a casa nostra», en *I Congrés de Música a Catalunya*, Llibre d'actes del Congrés, 976-979. Barcelona, Consell Català de la Música.
- Steingress, Gerhard (1998): *Sobre Flamenco y Flamencología*. Sevilla, Signatura Ediciones.
- (2006): *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba, Almuzara.

Hemerografía

- Carandell, Luis (1968): «Nosotros los catalanes, 5. Los Charnegos», *Revista Triunfo* 311: 50-57.
- Comín, Alfonso C. (1967): «Los otros catalanes», *Revista Triunfo* 267: 18-23.
- Dávila, Luis (1972): «Manuel Gerena: el otro Cante Jondo», *Revista Triunfo* 484: 36-37.
- Gasch, Sebastià (1932): «L'Escudero a Barcelona», *Revista Mirador* 177: 5.
- (1931): «L'Escudero ens parla d'ells i dels seus», *Revista Mirador* 144: 2.
- Pei, Ramón (1930): «Danses Espanyoles al Novetats», *Revista Mirador* 69: 5.

- Planes, Josep María (1929): «Villa Rosa: els flamencs, les gitanes, els estrangers i la mançanilla», *Revista Mirador* 9: 2.
- Solsona, Braulio (1929): «Informaciones pintorescas. La “colonia flamenca” residente en Barcelona. Hay aquí más “flamencos” que en Sevilla y Madrid», *El Noticiero Universal*.
- Terrassa, J. (1936): «Una espanyolada espanyola», *Revista Mirador* 372: 4.
- Madrid, Francisco (1929), «El famoso Barrio Chino de Barcelona», *Estampa*: 31.
- Vázquez-Montalbán, Manuel (1974): «Manuel Gerena: un cantaor que va a emigrar», *Revista Triunfo* 600: 43.
- s/a *El Escándalo* (1926): 20.
- La Ilustración Musical* (1883).

AUTORES

María Jesús Castro es licenciada en Antropología Cultural por la UB y en Musicología por la UR, obteniendo el título de Doctora en Etnomusicología por la UB con la tesis «La rumba catalana y el flamenco como marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona», dirigida por el Dr. Josep Martí. En su trayectoria profesional destacan sus 26 años como docente: desde 1996 como profesora titular en el Grado medio y superior de Guitarra flamenca del Conservatorio del Liceo de Barcelona, impartiendo las asignaturas teóricas de «Historia del Flamenco», «Flamencología», «Repertorio de la guitarra flamenca» y «Repertorio del Flamenco», y desde 2018 como profesora invitada en el Máster de Flamenco de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), dando las asignaturas de «El Flamenco en Cataluña» y «Flamenco y Tecnología», así como dirigiendo los Trabajos finales de máster de numerosos alumnos y alumnas. Entre sus ámbitos teóricos de investigación destacan la flamencología, el flamenco en Cataluña, la gitano-logía, las identidades musicales, el género y la danza, investigaciones que se han expuesto, desde 2001, en más de 35 publicaciones, entre artículos científicos, divulgativos y libros, y que se pueden consultar en la web: <http://mariajesuscastro.com>

Ángeles Cruzado Rodríguez es licenciada en Periodismo y doctora por la Universidad de Sevilla. Cuenta con una amplia trayectoria en el ámbito de la comunicación, el flamenco y los estudios de género. Participa como docente en el Máster Interuniversitario en Investigación y Análisis del Flamenco, en las universidades de Cádiz y Pablo de Olavide. En 2013 creó el blog *Flamencas por derecho*, en el que publica artículos de investigación sobre artistas flamencas del siglo XIX y principios del XX. Es autora de los libros *Amalia Molina (1885-1956). Memoria de una universal artista sevillana* (2020) y *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas* (2009), y coautora de *La Valiente. Trinidad Huertas 'La Cuenca'* (2016). Ha participado en abundantes volúmenes colectivos, como *Diccionario crítico de directoras de cine europeas* (2011) o *Los derechos de la mujer en el cine* (2019). Ha impartido numerosas conferencias y desde 2020 colabora en Flamenco Radio, de Canal Sur, con el programa «Mujeres».

David Leiva es compositor, guitarrista y musicólogo. Licenciado en pedagogía musical, guitarra clásica y guitarra flamenca. Máster en investigación musical (UNIR). Doctorando en la UCM con una tesis sobre la música de Paco de Lucía desde una perspectiva (etno)musicológica. Leiva es director del Institut Flamenco de Barcelona, director del área de flamenco del Taller de Músics y director artístico del festival Ciutat Flamenco. Como concertista ha actuado en diferentes teatros, festivales y salas de gran importancia internacional. Transcriptor oficial de la Música de Paco de Lucía: *Antología de falsetas* (2014), *Siroco* (2014), *Zyryab* (2016), *Luzía* (2017), *Duende Flamenco* (2018), *Solo quiero caminar* (2019), *Cositas buenas* (2020). Además, ha transcrito libros sobre Camarón (2009), Enrique Morente (2011), Sabicas (2012), etc. Ha publicado dos discos (*Fuente Victoria*, 2012; *Aina*, 2022), así como más de ochenta libros sobre metodología de guitarra flamenca, acompañamiento al cante, etc. Buscando su sonido personal, ha realizado su propia marca de cuerdas, «Leiva Strings» y, con el guitarrero Juan Montes, ha elaborado su propio modelo de guitarra, «Montes-Leiva». Como compositor y arreglista, ha producido espectáculos como *Rojo sobre negro* (2005), *Combo flamenco* (2010), *Fuente Victoria* (2012), *Morente & Roach in memoriam* (2020), *Suite de Lucía* (2021) o *Suite de la Isla* (2022), donde ha compartido escenario con Joan Albert Amargós, Carles Benavent, Antonio Serrano, Antonio Serrano, Rafael de Utrera y Chano Domínguez, entre otros.

Fernando López es bailarín, filósofo e investigador en danza. Doctor en Estética por la Universidad Paris 8-Saint Denis. Autor de numerosos artículos y capítulos de libros, así como de tres libros completos: *Espejismos de la identidad coreográfica* (I Premio de Investigación en Danza de la Academia de las Artes Escénicas de España en 2015), *De puertas para adentro: disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca* (2017) e *Historia Queer del Flamenco* (2020). Desde 2009 dirige su propia compañía de flamenco contemporáneo, habiendo estrenado, entre otros, *Bailar las palabras* (2013), *H2-Ohno* (2014), *Bailar en Hombre* (2015), *Intimo Interior Meo* (2016), *De Cid* (2016), *Too easy to see* (2018), *Pensaor* (2018), *No hay bailarines en este país* (2020), *Bailar en tiempos de crisis* (2020), *¿Y después?* (2020), *No más versiones: El Amor Brujo* (2020) y *El Movimiento* (2021). Entre otros reconocimientos, recibió el Premio a Mejor Bailarín del Certamen El Álamo (2010) y la Beca DanceWeb (2013) del Festival ImpulsTanz de Viena. Desde 2020 es Miembro de la Academia de las Artes

Escénicas de España. Actualmente es profesor asociado (ATER) en el Departamento de Danza de la Universidad Lille 3 (Francia).

Rosario Rodríguez Lloréns es doctora en Pedagogía y licenciada en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Licenciada en Pedagogía de la Danza, clásica y española, por el Conservatorio de Danza de Valencia. Catedrática de danza española en el Conservatori Superior de Dansa de València, CSDV. Ha sido profesora invitada en el Máster Universitario de Música de la Universitat Politècnica de Valencia. Miembro del grupo de investigación Biomecánica aplicada a la danza, CSDV, desarrolla el Proyecto Análisis biomecánico de movimientos y posturas del tronco en gestos técnicos de danza financiado por la Conselleria de Educación, Investigación, Cultura y Deporte de la Comunitat Valenciana en las tres últimas convocatorias 2017-2018, 2018-2019 y 2019-2020. Evaluadora externa de la revista Educación XX1, UNED, y miembro del Consejo de Redacción de la revista *Studia Humanitatis Journal*, Universidad Rey Juan Carlos. Miembro del comité científico de «Les origines du cinéma [1896-1906]», de Le Grin, Groupe de Réflexion sur l'image dans le Monde Hispanique, en el que colabora habitualmente en el análisis de la danza española filmada en los inicios del cine. Es autora asimismo de la obra biográfica *Francisco Miralles. Pasos de baile para una leyenda*, 2015, Valencia, Eixam Edicions.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Revista de Flamencología acepta colaboraciones en forma de artículos de investigación y divulgación originales e inéditos. Ni el texto ni los argumentos o conclusiones principales del artículo deben haber sido publicados con anterioridad. Toda contribución que esté en proceso de edición en *Revista de Flamencología* no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeta a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

La fecha límite de recepción de originales es el 30 de septiembre de cada año.

Revista de Flamencología arbitra sus contribuciones por medio del sistema de evaluación por pares externos y anónimos. Todas las colaboraciones se publicarán bajo licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BYNC-ND 3.0 ES)

Antes de enviar una propuesta recomendamos la lectura atenta de las normas editoriales de la revista.

Criterios de evaluación de los artículos

Todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa. La evaluación interna la realiza el comité editorial de la revista. En ella se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia del contenido del artículo con el perfil editorial de *Revista de Flamencología* y la calidad de la escritura.

Los criterios específicos de esta evaluación son:

- Interés y pertinencia de la temática abordada.
- Presentación de una hipótesis o problema de investigación claros.
- Concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis.
- Adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) al tema y problema tratados.
- Calidad de la escritura, tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Un deficiente nivel de escritura será motivo suficiente para rechazar el artículo.

Una vez superada esta primera fase, el manuscrito (cuyo autor se mantiene anónimo) se envía a dos especialistas ajenos al comité editorial. Los evaluadores externos revisan a fondo los contenidos del artículo y tienen la última palabra sobre su publicación o no en la revista. El resultado del arbitraje se hará llegar por escrito al autor con el dictamen definitivo y su argumentación.

Normas editoriales

1. Los originales se enviarán como documento adjunto en formato .doc al correo electrónico catedradeflamencologiadejerez@gmail.com. En el texto se indicará la ubicación de las ilustraciones y gráficos, que estarán identificados con números arábigos. Cada imagen debe enviarse en un archivo independiente, en formato TIFF o JPEG, con una resolución mínima de 300 ppp. Los gráficos y dibujos se presentarán en archivos vectoriales. Toda ilustración debe tener un pie de foto, y cada tabla un título identificativo que se presentará en hoja aparte. No se admitirán imágenes, gráficos o dibujos que no hayan sido mencionados expresamente en el texto.

2. La extensión será aproximadamente de entre 6000 y 12000 palabras, letra Arial, tamaño 12 pts., interlineado 1,5.

3. Los artículos deben incluir dos resúmenes de un máximo de 150 palabras cada uno, el primero en el idioma del artículo y el segundo en inglés. Se incluirán también un mínimo de tres palabras clave tanto en el idioma del artículo como en inglés.

4. Debe incluirse la filiación institucional entre paréntesis después del nombre del autor y añadir una reseña curricular de no más de 5 líneas.

5. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de imprenta y dispondrá de un plazo de 7 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones; no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto.

6. Las notas se presentarán al pie de cada página, con un tipo inferior de letra (10 pts.)

7. Las citas textuales irán entrecomilladas dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso de ocupar cuatro líneas o más, se escribirán en párrafo aparte dejando un espacio y un tipo inferior de letra (10 pts.) y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia. Las referencias deben hacerse en el cuerpo de texto según el sistema autor-fecha: (Ruiz, 1978: 287-294), Fernández (1976: 31).

8. Las referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo, por orden alfabético. No deben aparecer trabajos que no sean citados o mencionados en el texto.

9. Modelos de referencias:

Libro:

Andrés, Ramón (2005): *Johann Sebastián Bach: Los días, las ideas y los libros*. Barcelona, Ed. Acantilado.

Artículo de revista:

During, Jean (1982): «Revelation and spiritual audition in Islam». *The World of Music* 24(3): 68-84.

Artículo en obra colectiva o capítulo de libro:

Idel, Moshe (1997): «Conceptualizations of Music in Jewish Mysticism», en *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, ed. Lawrence E. Sullivan, 159-188. Cambridge, Harvard University Press.

Autor como editor:

Nettl, Bruno, ed. (1998): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press.

Recursos en línea:

Nattiez, Jean Jaques (1995): «El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu». *Trans: Revista Transcultural de Música*, 1.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/297/el-pasado-anterior-tiempo-estructuras-y-creacion-musical-colectiva-a-proposito-de-levi-strauss-y-el-etnomusicologo-brailoiu> [Consulta: 30 de junio de 2022].

Varias obras del mismo autor:

Bouissac, Paul (1976a): *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington, Indiana University Press.

____ (1976b): «The “golden legend” of semiotics». *Semiotica* 17(4): 371-382.

10. Las referencias discográficas y audiovisuales deberán aparecer en listas separadas. Tomarán como base el siguiente formato. Sin embargo, los autores pueden agregar la información que consideren necesaria para la identificación precisa de la fuente:

Rafael Riqueni (1996): *Alcázar de cristal*. Flamenco Vivo. Auvidis Ethnic.

11. La mención a discos o audiovisuales en el artículo deberá contener la información necesaria en el cuerpo de texto o en una nota al pie de página, para que el lector pueda identificarlos en la lista de referencias.



Colabora



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte